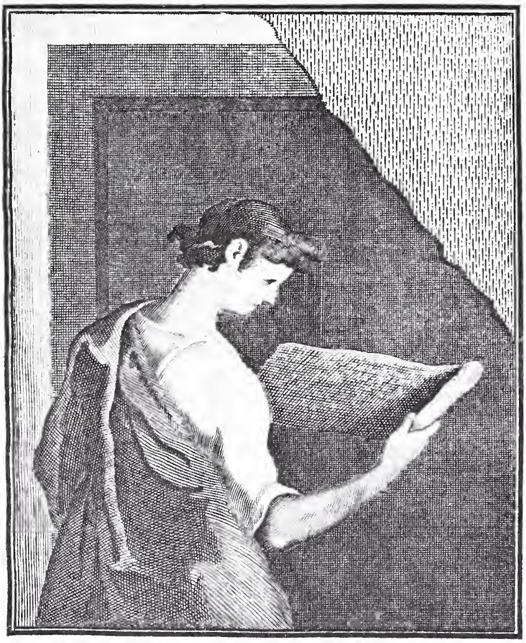


HANDBOEK

TOT DE

GESCHIEDENIS DER CHRISTELIJKE KUNST

HANDBOEK

TOT DE

GESCHIEDENIS DER CHRISTELIJKE KUNST

DOOR

DR. F. PIJPER
HOOGLEERAAR AAN DE RIJKSUNIVERSITEIT TE LEIDEN

MET 125 AFBEELDINGEN OP 55 PLATEN

'S-GRAVENHAGE
MARTINUS NIJHOFF
1917

INHOUD.

LIJST DER AFBEELDINGEN.

VOORREDE.

Dit boek is geschreven voor Nederlanders door een Nederlander. Zoo goed als alle boeken over dit onderwerp die den Nederlander tot heden ten dienste stonden, waren door vreemdelingen geschreven, en voorzien van afbeeldingen van buitenlandsche kunstwerken. Dat was een groot gebrek. Jongelieden die zulk een boek raadpleegden, dachten allicht: „die kunstwerken, zoo ver van hier, zullen wij wel nooit zien" — wat een zeer verkoelenden indruk moest oefenen op de belangstelling. Ik heb een poging willen doen om hierin verandering te brengen. Waar dit mogelijk was, heb ik eerst aandacht gevraagd voor de voortbrengselen van Nederlandsche kunst. Als men deze verstaat, zal men beter zijn toegerust om kunstwerken in den vreemde te beschouwen.

Ook de behandeling van de Oud-Christelijke kunst, inzonderheid die van de Katakomben en de sarkofagen te Rome, mag m.i. nieuw heeten. De lezer zal er door worden in staat gesteld de groote werken van De Rossi, Wilpert en Marucchi met meer vrucht te bestudeeren.

Ik heb getracht aan Strzygowski alle recht te doen wedervaren. Het vraagstuk der verhouding tusschen de Oostersche en de Westersche Christelijke kunst, door hem aan de orde gesteld in zijn boek „Orient oder Rom", is ernstig onder de oogen gezien. De een leidt de geheele ontwikkeling der Christelijke kunst uit Rome af, en de ander uit het Oosten. De voorgestelde oplossing houdt ongeveer het midden tusschen deze uitersten.

Voor wie is dit boek bestemd? In het algemeen voor beschaafde kringen, waar men een beknopt handboek verlangt dat men zonder al te zware studie in zich kan opnemen. De omvang is er op berekend dat men het op reis gemakkelijk kan medenemen. Verder hoop ik, dat het in handen zal komen van de studenten onzer universiteiten, de leerlingen van het voorbereidend Hooger onderwijs, van de Hoogere Burgerscholen, van de Hoogere Burgerscholen voor meisjes. Zal het wellicht diensten kunnen bewijzen bij het

technische onderwijs? Als het geschikt werd geoordeeld voor het onderwijs aan de Nederlandsche priesterseminariën, zou dit mij eene streelende voldoening zijn. Wel kan men vermoeden dat dit boek, als het door een R. Katholiek geschreven was, het een of ander zou inhouden dat thans ontbreekt. Maar dit bezwaar zou door den docent, die immers licht kan aanvullen, opgeheven kunnen worden.

Wegens den aard van het werk heb ik mij bij het opgeven van boektitels zeer beperkt. De literatuur is onmetelijk. Wie daarvan overtuigd wil worden, sla de uitvoerige bibliographie op, sedert vele jaren geplaatst achter iedere aflevering der „Gazette des beaux arts". Het komt hier echter op de kunstwerken — niet op de geleerdheid — aan.

Heeren beoordeelaars verzoek ik wel te willen bedenken, dat dit boek niet is samengesteld voor hen die er alles van weten, maar voor degenen die hunne kennis nog moeten opdoen. Natuurlijk wordt deze kennis eerst ten volle hun eigendom door het zien der kunstwerken zelf. Dat in menig hoofdstuk nog meer kunstwerken genoemd hadden kunnen worden, valt niet tegen te spreken. Naar volledigheid in dezen is echter geen oogenblik gestreefd; alleen naar het bijbrengen van passende voorbeelden.

Een woord van warme erkentelijkheid jegens wijlen Jhr mr. Victor de Stuers moet mij van het hart. Toen ik vele jaren geleden een aanvang maakte met het geven van onderwijs over deze stof, heb ik Mr. De Stuers, destijds Referendaris, verzocht scioptikonplaatjes te mogen laten maken van photographiën van Nederlandsche kunstwerken, die bewaard worden in het Ministerie van binnenlandsche Zaken. Hij heeft dit niet alleen toegestaan, maar zelfs geheele dagen besteed om de belangrijkste met mij uit te zoeken. Het denkbeeld, vooral de kennis van de Nederlandsche monumenten te bevorderen, had zijne volle instemming. Betreurende dat hij de uitgave van dit boek niet heeft beleefd, breng ik dankbare hulde aan zijne nagedachtenis.

Dank ben ik verschuldigd aan mijn ambtgenoot, Prof. dr. J. Lindeboom te Groningen, voor de vervaardiging van het Register, waardoor mij een ware dienst is bewezen. Dank ook aan den Uitgever, daar hij de bruikbaarheid van dit werk door talrijke afbeeldingen heeft willen verhoogen. F. P.

HOOFDSTUK I.

IN HOEVERRE VAN CHRISTELIJKE KUNST SPRAKE KAN ZIJN.

Wat is Christelijke kunst? Eene kunst die door het Christendom is gewekt, of ten minste onder den invloed staat van den Christelijken geest. Sommigen kennen aan dit woord eene zeer enge beteekenis toe. Zij willen er niets anders onder verstaan hebben dan de Gothieke kunst. Deze beperking der beteekenis moet als geheel willekeurig worden verworpen. Er is geen enkele reden om te beweren, dat de meesters der Gothieke kunst meer doordrongen zouden zijn geweest van den geest des Christendoms dan anderen, of dat hunne werken eene zuiverder uitdrukking van den Christelijken geest zouden vertegenwoordigen dan die van anderen.

Bestaat er wel zulk eene Christelijke kunst, in den zeer algemeenen zin van eene kunst die door het Christendom is gewekt? Of wordt deze vraag soms al te grif bevestigend beantwoord? Er is een verschijnsel dat tot eene al te haastige bevestiging zou kunnen leiden. Velen zijn nl. door eene bijzondere omstandigheid in den waan gebracht, dat althans in West-Europa en in de Romaansche en Gothieke perioden de kunst geheel door de godsdienst of door de kerk beheerscht zou zijn geworden. Deze bijzondere omstandigheid is hierin gelegen, dat de meeste overgebleven monumenten van kerkelijken aard zijn. De verklaring moet mijns inziens in het volgende gezocht worden. In ieder tijdperk zijn wereldlijke gebouwen gesticht geworden naar dezelfde kunstvormen en methoden, waarnaar men kerkelijke gebouwen verrijzen deed. De gewone behoeften der maatschappij wijzigden zich echter sneller dan die van het godsdienstige en kerkelijke leven, waarop de traditie zulk eene macht uitoefent. Dientengevolge werden wereldlijke gebouwen, woonhuizen, kasteelen, stadspoorten en dergelijke, veel vaker afgebroken,

dan kerken. Nieuwe gebouwen werden opgetrokken, beantwoordende aan nieuwe eischen, aan eene veranderde levenswijze.

Daarom komen sommigen tot een bijna tegenovergesteld gevoelen, en zeggen: „van Christelijke kunst kan alleen in zooverre sprake zijn als er eene kunst bestaat welke zich in dienst stelt van Christelijke doeleinden, van de behoeften der Christelijke kerk of der Christengeloovigen — verder niet". Volgens hen is dus de kunst als zoodanig noch Christelijk, noch heidensch of iets van overeenkomstigen aard; het Christelijke karakter wordt er van buiten af aan toegebracht.

Oogenschijnlijk kunnen de aanhangers dezer meening zich beroepen op belangrijke feiten. Ten allen tijde heeft de kunst zich toegelegd op het tegemoetkomen aan onderscheidene behoeften, het geven van een schoonen vorm aan voorwerpen, dienende tot verschillende doeleinden. Dezelfde schoonheidszin, dezelfde smaak beheerschte de voortbrengselen van denzelfden tijd. Zooals reeds werd opgemerkt, schiep de Romaansche bouwmeester stadhuizen en kerken in denzelfden stijl. Evenzoo handelden de meesters van latere perioden. De houtsnijder oefende zijne kunst uit aan huisraad en aan kerkmeubelen beide. Behalve kostbaarheden van allerlei aard leverde de goudsmid ook kerksieraden.

Toch moet ook het laatstbeschreven gevoelen als eenzijdig worden opgegeven. De kunst immers staat niet buiten het algemeene geestelijke leven. Mogen in onze dagen soms kunstuitingen voorkomen, los van de gedachten- en de gevoelswereld der tijdgenooten, in de middeleeuwen is zoo iets onbestaanbaar. De godsdienstige gewaarwording of de kerkelijke zede en de kunstuiting staan met elkander in het nauwste verband. Met recht mag gesproken worden van eene Christelijke kunst als van eene, in welker voortbrengselen zich iets openbaart van eenen bepaalden geest of van eene geestesstrooming. Men hoede zich slechts voor overdrijving, en lette wel op, binnen welke, tamelijk enge, grenzen zich het Christelijke in de kunst kan ontplooien. Nemen wij weder de kerkgebouwen. Aan iedere kerk kunnen drie dingen worden onderscheiden: het grondvlak met de indeeling, de constructie en de ornamentatie met het meubilair.

1°. Het grondvlak is dikwijls afhankelijk geweest van de plaats waar men bouwen wilde. Waar het overeenkomt met dat van

het Romeinsche rechthuis of de burgerlijke basilika, waar het rond is of achthoekig, kan van openbaring van godsdienstigen geest geen sprake zijn. Alleen waar het grondvlak den kruisvorm vertoont, openbaart zich de invloed van het Christendom. Hetzelfde geldt van de indeeling, als deze er in het bijzonder op gericht is om te voldoen aan de eischen van den Christelijken eeredienst.

2°. De constructie is evenzeer eene zaak van kennis als van kunst; zij hangt af van de bekwaamheid des bouwmeesters, en van de grondstoffen waarover hij te beschikken heeft. Met de constructie heeft de godsdienst niets te maken.

3°. Vooral bij de ornamentatie en het meubilair kan zich de godsdienstige geest des kunstenaars doen gelden. Bij de ornamentatie is plaats voor eene eenvoudige of rijke symboliek. Het beeldhouwwerk, het schilderstuk van den Christelijken kunstenaar zal een eigenaardigen stempel dragen, dat het onderscheidt van ander beeldhouw- of schilderwerk. De geest des kunstenaars zal zich doen kennen èn aan de keuze van het onderwerp, èn aan de behandeling. Het werk van verschillende Christelijke kunstenaars zal weder uiteenloopen, naar gelang zij behooren tot onderscheidene tijden, en den invloed hebben ondergaan van verschillende geestesrichtingen.

HOOFDSTUK II.

DE INDEELING IN TIJDPERKEN.

De architecteuur is steeds de hoofdkunst. Van haar hangen de andere af. Daarom ontvangen de tijdperken in de geschiedenis der kunst haren naam van de tijdperken in de geschiedenis der architectuur.

Het Oud-christelijke tijdperk gaat voorop (ongeveer tot de zesde of zevende eeuw). Hiermede gedeeltelijk evenwijdig loopt het tijdperk der Oostersche (Klein-Aziatische of Egyptische) kunst (tot de veroveringen van het Mohammedanisme). Het tijdperk der Byzantijnsche kunst sluit zich hierbij aan (van de zesde eeuw tot den val van Konstantinopel in 1453). In het Westen volgt: de Romaansche kunst in het Karolingisch-Ottonische tijdperk; de bloeitijd der Romaansche kunst (sedert het jaar 1000); de Gothiek in het tijdperk van overgang; de bloeitijd der Gothiek (sedert de 12de eeuw); de late Gothiek; de vroeg-renaissance in en buiten Italië; de hoog-renaissance in en buiten Italië; het barok en het rococo.

Vroegere willekeurige en thans verouderde indeelingen zijn hiermede stilzwijgend terzijde gesteld. Men onderscheidde niet alleen Romaansche (of Byzantijnsche of Lombardische) en Gothische kunst, maar nam bij ieder van deze weder een aantal perioden aan, terwijl men van elke onderafdeeling weder onderafdeelingen maakte voor de verschillende landen en voor de gewesten van deze landen. Langs dezen weg verkreeg men eene verwarrende hoeveelheid bouwstijlen. Vooral Duitsche schrijvers, zooals Schnaase, Kugler, Lübke e. a. hebben in hunne handboeken over de kunstgeschiedenis deze willekeur aan den dag gelegd.

Zeer terecht heeft Viollet-le-Duc sedert 1867 in zijn „Woordenboek der Fransche bouwkunst van de XIde tot de XVIde eeuw" [1]),

---

[1]) Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Par. 1867—1870, T. I—X.

de beoefening dezer geschiedenis in betere banen geleid door er op te wijzen, dat verschil van bouwstijl hoofdzakelijk in verschil van constructie bestaat, terwijl deze constructie, behalve van des bouwmeesters kunstvaardigheid, afhangt van den graad zijner wetenschappelijke kennis, en van den aard zijner bouwstoffen. Toeneming van mathematische kundigheden bij de architekten beteekende volmaakter constructie der gebouwen. Niet zonder reden vindt men daarom in sommige oude kerken, ergens op een kapiteel, in een hoek van een portaal, of in een geschilderd glasraam, den architekt afgebeeld met passer of winkelhaak in de hand [1]). Het verschil in de gebouwen van verschillende landstreken wordt dikwijls opgehelderd, als men let op de bouwstoffen die het goedkoopst verkrijgbaar waren. In streken waar het hout overvloedig is, ligt het voor de hand bij de constructie van gebouwen hout te gebruiken. In Nederland bekleedde daarom hout bij den kerkbouw gedurende langen tijd een gewichtige plaats. Van al de kerken die in de eerste eeuwen na Willebrord in ons vaderland gesticht werden, is, behalve de kapel op het Valkhof, geen enkele bewaard gebleven. De verklaring moet hierin gezocht worden, dat het meerendeel dezer kerken uit hout opgetrokken was. Op de plek te Leiden waar in de XIVde eeuw de Hooglandsche kerk verrezen is, stond vroeger een houten bedehuis — al mag het een steenen toren bezeten hebben. Het heette dan ook het „Berderenhuis''. De oud-Britsche of Schotsche Christenen bouwden hunne kerken van hout. Nog in de XVde eeuw kwam eene houten kerk te Hoorn voor. In Noorwegen en Tyrol worden zelfs in onze dagen houten kerken aangetroffen. De ornamentatie van sommige onderdeelen van de oudste Romaansche kerken in Duitschland en de Nederlanden, verraadt naar veler meening eene navolging van houtsnijwerk, dat waarschijnlijk eenmaal in de houten kerken aanwezig was. Overigens is het duidelijk, dat men met steen niet hetzelfde kan doen als met hout, en omgekeerd. In streken waar de bergsteen of de levende steen ontbreekt, zal men gebakken steen gebruiken. Met de gelegenheid tot het aanbrengen van versieringen ligt het geheel anders bij gebouwen van gebakken steen dan bij andere; terwijl beeldhouwwerk slechts eene plaats kan vinden door de invoeging van levenden

---

[1]) Afbeeldingen bij Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, T. I, p. 115.

steen. Dikwijls zullen kerkgebouwen in landstreken waar het gebruik van gebakken steen aangewezen is, een soberder voorkomen hebben dan die in andere streken. Doch ook het omgekeerde komt voor, bijv. in den tijd der vroeg-renaissance. In ieder geval geven deze verschillen niet het recht van verschillenden bouwstijl te spreken.

HOOFDSTUK III

IETS OVER BRONNEN EN LITERATUUR.

Ter voorbereiding voor de beoefening van de geschiedenis der Christelijke kunst, kan de studie worden aanbevolen van een werk als dat van Förster, „Voorschool der kunstgeschiedenis" [1]). Hierin worden technische termen verklaard, de techniek der kunsten beschreven, hare eenheid en verscheidenheid aangetoond, en gezichtspunten aan de hand gedaan voor de kritische beoordeeling harer voortbrengselen. Ook studie van aesthetika is gewenscht. Jammer maar dat de geschriften over dit onderwerp niet die eenstemmigheid noch die klaarheid van inzichten vertoonen die men recht zou hebben te verwachten. Vooral veel kwaad heeft de theorie gedaan, dat er voor het schoone slechts één maatstaf zou zijn voor alle tijden en landen, dat inzonderheid hetgeen de Grieken schoon hebben gevonden, den maatstaf zou verstrekken ter beoordeeling der kunstwerken van alle volgende eeuwen. Geheel verouderd is om die reden een groot folio-werk van Humbert de Superville [2]). Beter is reeds het boek van Van Vloten [3]). Verder kunnen werken genoemd worden van Lemcke [4]), Schasler [5]), Lipps [6]) en vele anderen.

De bronnen voor de geschiedenis der Christelijke kunst zijn voor een groot deel dezelfde als die voor de geschiedenis der kunst in het algemeen. Eenige van de voornaamste die beteekenis bezitten voor het geheele verloop der geschiedenis, of die meer dan andere voor een geheel tijdperk gelden, mogen hier vermeld worden. Het zijn:

---

[1]) E. Förster, *Vorschule der Kunstgeschichte*, mit 269 Holzschnitten, Leipz. 1862, 8° (voortdurend herdrukt).

[2]) Humbert de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leyd. 1827, fol.

[3]) J. van Vloten, *Aesthetika of leer van den kunstsmaak*, 2de dr., Dev. 1872,8°.

[4]) C. Lemcke, *Populäre Aesthetik*, 4te Aufl., Leipz. 1873, m. 55 Illustr.

[5]) M. Schasler, *Aesthetik*, Leipz. 1886, 2 Bde. (in *Das Wissen der Gegenwart*).

[6]) Thdr. Lipps, *Aesthetik, Psychologie des Schönen und der Kunst*, Hamb. 1903. Hiervan is in 1914 een anastatische herdruk verschenen. Voor andere werken zie men de bibliographie achter dit hoofdstuk.

1°. De monumenten zelf, de overgebleven voortbrengselen der Christelijke kunst: gebouwen, beeldhouw-, schilderwerken, boekversieringen, goudsmidswerken, glasschilderingen, godsdienstige poëzie, kerkelijke muziek, enz. In het vervolg zullen de beide laatste kategorieën geheel buiten beschouwing worden gelaten, terwijl bij de behandeling der overige de voornaamste plaats zal worden ingeruimd aan de bouwkunst.

2°. Afbeeldingen. Eene rijke, zeer bruikbare verzameling van afbeeldingen op het gebied van bouwkunst, beeldhouw- en schilderkunst is die van G. Dehio, „Kunstgeschiedenis in afbeeldingen"[1]). Veel grooter en kostbaarder is het werk door Dehio in vereeniging met G. von Bezold uitgegeven: „De kerkelijke bouwkunst in het Westen" [2]). De platenatlas overtreft in historische en bouwkunstige waarde alles wat op dit gebied ooit geleverd is. De ontelbare gebouwen en onderdeelen daarvan die hier werden afgebeeld, zijn alle opnieuw opgemeten, en naar dezelfde schaal weergegeven. Men kan dus zonder meer de grootte der gebouwen vergelijken. Van onsterfelijke verdienste is het werk van G. B. de Rossi, over „het Onderaardsche Rome" [3]). Voor het meerendeel is het gewijd aan de katakombe van St. Kallistus. De inhoud is echter zoo grondig en zoo rijk, dat het eene blijvende waarde bezit voor alle beoefenaars van de geschiedenis der Christelijke kunst. De fraaie platen zijn zoowel in nauwkeurigheid als in aantal nog overtroffen in de schitterende uitgave van Wilpert, „De muurschilderingen der katakomben" [4]). Men aanschouwt hier kunstwerken van de oudste Christenen te Rome, voornamelijk uit de vier eerste eeuwen onzer jaartelling. Voor een deel zijn ze weergegeven in den fijnsten kleurendruk. Aan ieder die niet te Rome woont kan deze uitgave groote diensten bewijzen. Ook de bewoner van Rome zal er gaarne gebruik van maken bij zijne studiën, omdat men hier een bijna volledig beeld ontvangt van de belangrijkste der overgebleven kunst-

---

[1]) *Kunstgeschichte in Bildern, Systematische Darstellung der Entwickelung der bildenden Kunst vom klassischen Alterthum bis zum Ende des* 18. *Jahrhunderts*, bearb. von G. Dehio, Leipz. 1898—1902, Abth. II—IV. Het tweede deel behandelt de middeleeuwen, het derde de renaissance in Italië, het vierde de renaissance buiten Italië. Het werk geeft meer dan de titel belooft, want een ruime plaats is geschonken aan de bouwkunst. In 1914 werd een aanvang gemaakt met eene nieuwe uitgave.

[2]) G. Dehio en G. von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, historisch und systematisch dargestellt*, 2 Bde., met Bilderatlas, 8 Lief., fol., Stuttg. 1884—1901.

[3]) G. B. de Rossi, *La Roma sotterranea cristiana*, Rom. 1864—1877, 3 voll. fol.

[4]) J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freib. i. B., 1903, fol., 2 Bde.

werken, terwijl een herhaald bezoek van de tallooze donkere onderaardsche gangen en kamertjes bezwaarlijk en in zekeren zin onaangenaam is.

Een prachtig plaatwerk wordt gevormd door de serie der „Klassieke kunstenaars", waarvan in 1913 het 24ste deel verscheen [1]). Ieder deel is gewijd aan een afzonderlijken kunstenaar; het eerste bijv. aan Raffaël (met 202 afbeeldingen); het tweede aan Rembrandt (met 405 afbeeldingen); het derde aan Titiaan (met 230 afbeeldingen). Men ontvangt hier een bijna volledige reproductie van ieders werk. Het geheel vormt een goed studiemateriaal. Dit laatste kan ook gezegd worden van den „Klassische(n) Bilderschatz", bijeengebracht door Von Reber en Bayersdorfer [2]), waarin op losse bladen honderden photographiën van beroemde schilderstukken vereenigd zijn. De „Klassischer Sculpturenschatz" sluit zich hierbij aan [3]). Beeldhouwers en schilders zijn gelijkelijk behandeld in de „Künstlermonographiën", die Knackfuss uitgaf [4]). Ook hier is aan iederen kunstenaar een afzonderlijk deel ingeruimd, terwijl afbeeldingen in kwistige hoeveelheid tusschen den tekst geplaatst zijn. In de „Beroemde zetels der kunst" zijn de bouw-, beeldhouw- en schilderwerken plaatselijk gerangschikt. Iedere stad wordt in een afzonderlijk deel behandeld, beginnende bij Rome, Venetië, Pompeji, Neurenberg, Parijs, enz.[5]). Het „Kunstmuseum", bijeengebracht door Müntz, is weder van algemeenen aard[6]). Daarentegen heeft de prachtige photographiën-verzameling van Van IJsendyck slechts betrekking op de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden [7]).

3°. In de derde plaats dienen als bronnen voor de geschiedenis der Christelijke kunst: berichten van oude schrijvers, en schenkingsoorkonden, in een onnoemelijk aantal werken verspreid. Het zijn berichten omtrent den bouw of de schenking van kerken,

---

[1]) *Klassiker der Kunst in Gesammtausgaben*, Stuttg. u. Leipz., 1893 u. ff.

[2]) *Klassischer Bilderschatz*, herausgeg. von F. von Reber u. Ad. Bayersdorfer, München, 1889—1900; XII jaargangen, van 24 Hefte in kl. fol.

[3]) *Klassischer Sculpturenschatz*, herausg. von F. von Reber u. Ad. Bayersdorfer, München, 1896—1900, 4 jaarg., elk van 24 Hefte in klein fol.

[4]) *Künstlermonographien*, herausgeg. von H. Knackfuss, Bielefeld, 1895 u. ff. (in 1914 verscheen het 108ste nummer).

[5]) *Le musée d'art, Galerie des chefs-d'oeuvre et Précis de l'Histoire de l'Art depuis les origines jusqu' au XIX siècle*, publ. sous la direction d'Eugène Müntz, Par. 1902, 2°.

[6]) *Berühmte Kunststätten*, Leipz. (Seemann), (tot 1914 verschenen 60 deelen).

[7]) *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas, du Xe au XVIIIe siècle*, recueillis par J. J. van IJsendyck, sér. I—III, Bruxelles, 1880—1889, 5 vol. fol.; hierop eene „Suite" par A. W. Weissman, Haarl. [1905—1909], 17 livr.

kloosters, altaren, kerksieraden, doopvonten enz.; beschrijvingen van zoodanige gebouwen en kunstvoorwerpen; oude rekeningen, en dergelijke. Een groot aantal dezer bronnen zijn door J. von Schlosser eerst besproken [1]) en daarna bijeengebracht en gedrukt [2]). Wat Schlosser deed voor de Westersche, deed Richter voor de Byzantijnsche kunst [3]). Tallooze berichten omtrent den bouw van kerken in Nederland zijn uit oudere bronnen bijeengebracht door Van Heussen [4]). In zijn werk komen ook vele afbeeldingen voor. Belangrijke mededeelingen, dokumenten enz. zijn dikwijls te vinden in oude stedenbeschrijvingen, of in monographiën, aan de kerkgebouwen eener bepaalde streek of soms aan een enkele kerk gewijd.

Literatuur. Het beste werk is Dehio en Von Bezold's „Kerkelijke bouwkunst van het Westen" [5]), n.l. de twee deelen tekst. Hiernaast moet genoemd worden: Viollet-le-Duc's „Woordenboek der Fransche bouwkunst" [6]). Wegens de tallooze afbeeldingen, plattegronden, bouwkundige teekeningen, kan dit werk evenals het vorige, ook tot de bronnen gerekend worden. Het wordt echter door sommige latere schrijvers zooals Kraus e.a. min of meer op zijde geschoven, gedeeltelijk omdat Viollet-le-Duc uitsluitend op Frankrijk het oog gevestigd houdt, en de nationale ijdelheid van zekere Duitschers de ontwikkeling der kunst vooral in Duitschland zoekt, gedeeltelijk omdat Viollet-le-Duc, ofschoon verklaard Roomsch, een te vrijen geest openbaart. Het nieuwste, uitvoerigste en fraaiste werk is verschenen onder den naam van A. Michel. Het is gewijd aan de algemeene kunstgeschiedenis, maar de geschiedenis der Christelijke kunst ontvangt het leeuwendeel. Eigenlijk is Michel slechts redacteur. Hij bracht een geheele falanx van bekende geleerden bijeen die ieder een onderdeel behandelen,

---

[1]) J. von Schlosser, *Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters*, in de *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Classe*, Wien, 1891, Bd. CXXIII, S. 1—186.

[2]) J. von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst*, Wien, 1896 (ook verschenen in Eitelberger-Ilg's „Quellenschriften", als Bd. II, 1892); dezelfde: *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, ausgewählte Texte des 4. bis 15. Jahrh., Wien, 1896 (eveneens in de genoemde „Quellenschriften" als Bd. VII).

[3]) J. P. Richter, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, ausgewählte Texte über die Kirchen, Klöster, Paläste u. and. Bauten von Konstantinopel*, Wien, 1897 (in de genoemde „Quellenschriften" als Bd. VIII).

[4]) H. F. van Heussen, *Historia episcopatuum foederati Belgii*, Antv. 1755, 2 tom., fol.

[5]) Boven, blz. 8, aant. 2. [6]) Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Par. 1867—1870, T. I—X.

Bertaux, Enlart, Mâle, Molinier, enz. [1]). Beknopter, maar toch nog van tamelijk grooten omvang is Kraus' „Geschiedenis der Christelijke kunst" [2]). De inhoud is rijk, min of meer samengeperst, en dientengevolge niet overal even aangenaam om te lezen. Ook arbeidt Kraus kennelijk nu en dan met gegevens uit de tweede hand. Het werk bevat talrijke illustratiën. Een uitvoerig register verhoogt er de bruikbaarheid van. Het beknopste handboek is dat van M. von Broecker [3]). Wie bij dit boekje de „Kunstgeschiedenis in afbeeldingen" gebruikt, kan zich reeds eene elementaire kennis van de geschiedenis der Christelijke kunst eigen maken, vooral wanneer hij ijverig aandacht schenkt aan de monumenten die zich onder zijn bereik bevinden.

---

[1]) *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, publiée sous la direction de A. Michel, Tom. I: Des débuts de l'art chrétien à la fin de la période romane, Par. 1905, 2 voll.; T. II: Formation, expansion et évolution de l'art gothique, 1907, 1908, 2 voll. Voor de volgende deelen zie men de bibliographiën achter verschillende hoofdstukken.

[2]) F. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, Freib. i. Br., 1896—1908, 2 Bde.

[3]) Magdalene von Broecker, *Kunstgeschichte im Grundriss*; *Kunstliebenden Laien zum Studium u. Genuss*, mit 139 Abbildungen im Text, herausgeg. von R. Bürckner, 7e Aufl., Göttingen, 1912.

C. Lemcke, *Populäre Aesthetik*, Leipz. 1873. — J. van Vloten, *Aesthetica of schoonheidskunde*, Dev. 1865. — D. Sutter, *Esthétique générale, et appliquée, contenant les règles de la composition dans les arts plastiques*, Par. 1865, fol. — Charl. E. Adam, *Essai sur le jugement esthétique*, Par. 1885. — M. Carrière, *Aesthetik; Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst*, Leipz. 1885, 2 Bde. — M. Schasler, *Aesthetik*, Leipz. 1886. — Ed. von Hartmann, *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, Berl. 1886. — Ch. M. Gayley and F. N. Scott, *A guide to the Literature of Aesthetics*, Berkeley, 1890. — G. Th. Fechner, *Vorschule zur Aesthetik*, Leipz. 1897—1898, 2 Th. — La Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, Par. 1901. — J. P. Richter and A. Taylor, *The golden age of classic christian art*, Lond. 1904, fol. — *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas, du Xe au XVIIIe siècle, recueillis par* J. J. van IJsendyck, sér. I—III, Brux. 1880—1889, 5 vols., fol.; hierop eene „Suite" par A. W. Weissman, Haarl. [1905—1914], 20 livr. — Ko Lange, *Das Wesen der Kunst, Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre*, Berl. 1907. — H. P. Bremmer, *Practisch-Aesthetische studies*, Amst. 1909. — Geo. Lans Raymond, *Proportion and harmony of line and color in Painting, sculpture and architecture*, N.-York, 1909. — B. Kleinschmidt, *Lehrbuch der Christlichen Kunstgeschichte*, Paderborn, 1910. — H. Cornelius, *Elementargesetze der bildenden Kunst; Grundlagen einer praktischen Aesthetik*, Leipz. 1911. — W. Deconna, *Les lois et les rythmes dans l'art*, Par. 1914 (*Bibliothèque de culture générale*). — Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, Par. 1877. — F. X. Kraus, *Geschichte der Christlichen Kunst*, Freib. i. Br. 1896—1908, 2 Bde. — A. Kuhn, O. B., *Allgemeine Kunstgeschichte*, Einsiedeln, 1902—1909, in 44 Lieferungen. — *Seemans Wandbilder, Meisterwerke der bildenden Kunst, Baukunst, Bildnerei, Malerei, in hundert grossen Lichtdrucken*, mit Text von G. Warnecke, Leipzig, o. J. — L. Klingenberg, *Die ornamentale Baukunst des Mittelalters*, Lüttig, o. J. — K. Woermann, *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Leipz. 1900—1911, 3 Bde. — *Theologischer Jahresbericht*, Leipz. 1908, Bd. XXVII, Abth. VII, bearb. von Stuhlfauth. — H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe; das Problem der Stilentwickelung in der neueren Kunst*, Münch. 1915.

HOOFDSTUK IV.

HET OUD-CHRISTELIJKE TIJDPERK. DE SCHILDERWERKEN IN DE KATAKOMBEN TE ROME.

Een beminnelijke karaktertrek in de Italianen is nog heden, dat zij de graven der afgestorvenen gaarne eenigszins versieren. Haast op ieder graf een gedenkteeken. Zij voorzien ze van bloemen, plaatsen er portretten op en hangen er lampjes aan. Vooral opschriften in proza en poëzie zijn geliefd. In roerende taal spreken ouders tot hunne overleden kinderen, kinderen tot hunne ouders. Niet minder aandoenlijk is de laatste groet van den man tot de vrouw of van de vrouw tot den man. Warme onderlinge genegenheid en levendig godsdienstig gevoel zijn in deze ontboezemingen dooreengemengd. Men zal het gezegde wellicht nergens duidelijker bevestigd vinden dan op het groote openbare kerkhof, Campo Verano, bij het oude kerkje van St. Laurentius buiten-de-muren, te Rome.

Deze karaktertrek is eeuwen-oud.

In de wijze waarop de bewoners van Rome hunne dooden eeren, is maar weinig verschil op te merken tusschen onze dagen en den tijd van het vroegste Christendom. Aanschouwelijke herinneringen van dit laatste vinden wij in de Katakomben te Rome, de onderaardsche begraafplaatsen van de eerste aanhangers van Jezus in de groote wereldstad. Ook hier is menig graf meer of min versierd. De bloemen, de lampjes, de opschriften, dikwijls innig-teeder, en als onder tranen opgesteld, treft men reeds hier aan. Of er onder de afgemaalde biddende figuren ook portretten van overledenen zijn? Bij menig graf zijn zelfs geschilderde tafereelen aangebracht. Vele dooden rusten in kleine kamers die aan alle kanten door de hand eens kunstenaars verfraaid zijn. Om misverstand te voorkomen is het wellicht gewenscht op te merken, dat niet alle graven door het penseel des schilders zijn opgesierd. Verre van dien. Eenigszins belangrijke kunstwerken

zijn slechts aan eene zeer kleine minderheid aangebracht. Daar echter het aantal graven in de honderdduizenden, ja volgens schatting zelfs in de millioenen loopt, vormen de aldus versierde nog een groote hoeveelheid.

Veel dat zich eenmaal in de Katabomben bevond, is daaruit thans verdwenen. Lampjes en andere voorwerpen zijn er in menigte uitgehaald. Van de opschriften, op bordjes van marmer of eene andere steensoort aan de graven gehangen, zijn er duizende naar boven gebracht. Slechts de schilderwerken op de wanden zijn gebleven.

Waren zij slechts in een ongeschonden staat! Hoe oneindig veel is ook hiervan verloren gegaan of reddeloos beschadigd! Dikwijls geschiedde dit door officieele personen van hooger of lager rang, die de graven hardhandig lieten openen om het gebeente als dat van martelaren en heiligen te verkoopen. Vrome pelgrims sloegen de handen aan de monumenten om er brokjes van mede te nemen. Touristen hebben ze betast en bekrast. Vagebonden die in de eeuwen lang verwaarloosde katakomben een schuilplaats vonden, deden er stellig geen goed aan. Thans nog kunnen deskundigen waarnemen, dat voorstellingen die vroeger nog gaaf en ongeschonden waren, in een menschenleeftijd steeds erger zijn beschadigd en bijna geheel beroofd van hare oorspronkelijke schoonheid. Gelukkig is er nog veel belangrijks overgebleven, dat voor den beoefenaar van de geschiedenis der Christelijke kunst, gelijk voor de beoefenaars van andere historische vakken, een merkwaardig studie-materiaal uitmaakt.

Een der nieuwere schrijvers drukt zich over de Oud-Christelijke kunst als volgt uit. „Men zou verwachten, dat de Christelijke godsdienst bij hare eerste verbreiding, uit het nieuwe leven dat zij aan de wereld bracht, de kunst moest uitsluiten. De kunst, leerschool van afgoderij en onzedelijkheid, vormt den laatsten en hechtsten steun van het heidendom, dat bezig is te verdwijnen. Zal zij die geheel opgaat in de stof, vermogen een God te dienen die enkel geest is? Er schijnt hier, althans in theorie, eene onverzoenlijke tegenstelling te bestaan, een afgrond dien men nog wijder ziet gapen als men bedenkt, dat, in afwijking van alle Oostersche volkeren, het Jodendom, waaruit de Christelijke godsdienst is voortgesproten, voor de kunst gesloten is. De Mozaïsche wet streefde er naar het volk af te trekken van den afgoden-

dienst, waartoe het licht overhelde; zij verbood daarom de beelden; de Tempel, gebouwd met de kostbaarste materialen, was het eenige kunstwerk der Joden. De bedoelde afkeer plant zich voort in de geschriften der Christelijke godgeleerden. De kerkvaders uiten van eeuw tot eeuw hun wantrouwen jegens de beelden. En toch, zoodra de nieuwe godsdienst doordringt in het Westen, verschijnt zij begeleid door eene Christelijke kunst.

De kunst immers, onmisbaar versiersel van het leven der Oudheid, eene taal sprekende die overal in het Romeinsche rijk werd verstaan, vormde een onontbeerlijk goed, voor armen zoowel als voor rijken. Zij bekleedt eene plaats in de zeden, die de godsdienst wel veranderen kan, maar niet haar ontnemen.

De Joden, voorzoover zij verhuisd zijn naar Griekenland of Rome, vergeten de Mozaïsche gestrengheid en gaan mede met de gebruiken. Heidenen stonden gereed om zich te bekeeren. Het Christendom moest hun heimelijke verlangen naar een beter leven voldoen. Hoe had men van hen het wilde, nuttelooze en misschien gevaarlijke besluit kunnen vorderen, om vaarwel te zeggen aan gewoonten die niet beslist indruischten tegen den Christelijken geest? Het volksinstinct verzekert dadelijk levenskracht aan de nieuwe Christelijke kunst; uit deze bron die nooit opdroogt putten de scheppers van nieuwe voorstellingen" [1]). Dezelfde schrijver aan wien het voorafgaande ontleend is, betreurt, dat men van de Katakomben een twistappel der godgeleerden heeft gemaakt. De eene partij stak de geringste schilderwerken in de hoogte als getuigenissen vóór het Christelijke dogma en tegelijkertijd als belangrijke voortbrengselen der kunst. De andere partij bracht ze in het nauwste verband met de traditie der Oudheid, om er bijna alle dogmatische of artistieke waarde aan te ontzeggen. Men moet een middenweg bewandelen, en trachten door eene nauwkeurige ontleding het nieuwe in de voorstellingen te onderscheiden van hetgeen er aan voorafging [2]).

Het vraagstuk, in de laatste regelen aangeroerd, verdient nog eene korte, afzonderlijke bespreking. Is de kunst die ons in de Katakomben te Rome tegemoet treedt, nieuw of oud? Is zij de late voortzetting van de Romeinsche kunst in eene periode van

---

[1]) A. Pératé, *Les commencements de l'art chrétien en occident*, in Michel's *Histoire de l'art*, T. I, p. 3 s.

[2]) Pératé, l. c., p. 5.

verval, of vormt zij het begin van eene nieuwe kunst-ontwikkeling? Gaat deze Christelijke kunst met de Romeinsche of met het keizerrijk langzaam naar beneden? of gaat zij met het Christendom naar boven? Het antwoord op de gestelde vraag moet tweeledig zijn. Deze eerste Christelijke kunst is oud wat de bewerking, de middelen, de techniek betreft, maar nieuw wat de stof, de onderwerpen aangaat. Waren de schilders Christenen? In den aanvang zullen onder hen heidenen zijn geweest die slechts aan de Christenen hunne diensten bewezen. Hunne werken mogen daarom nog wel Christelijk heeten, omdat hunne lastgevers Christenen waren, en de onderwerpen hun door deze lastgevers werden voorgeschreven. Zij bouwden dus met oude bouwsteenen een nieuw huis. Geen wonder dat de Christelijke fresco's aanvankelijk de traditiën bewaarden van Pompeji en het huis van Livia op den Palatinus te Rome. Men gebruikte overeenkomstige vormen, maar de inhoud was anders.

Valt in de kunstwerken der Katakomben te Rome ook Oostersche invloed waar te nemen? Men zou dit wel kunnen verwachten, als men bedenkt, dat in de Westersche liturgie en gebruiken de Oostersche invloed onmiskenbaar is. Dat te Rome, vooral in de derde eeuw, veelvuldig Grieksch werd gesproken, weerspiegelt zich in de opschriften der Katakomben. Clemens Alexandrinus schrijft in het begin der derde eeuw over zegelringen. Hij wil dat de Christenen in de steenen daarvan zullen laten snijden: een duif of visch, of een schip dat met vòlle zeilen vaart, of een lier zooals Polykrates ze gebruikte, of een anker, zooals Seleukus er in liet graveeren [1]). Zonder twijfel hecht hij aan deze voorstellingen eene zinnebeeldige beteekenis. Nu is het wel opmerkelijk, dat deze zelfde voorwerpen (met uitzondering wellicht van de lier) in de Katakomben, of liever in of bij de opschriften aldaar veelvuldig worden afgebeeld. Hier moeten ze eveneens eene zinnebeeldige beteekenis hebben, waarschijnlijk dezelfde als bij Clemens Alexandrinus. Heeft Rome deze voorstellingen ontleend aan Alexandrië? Of is het omgekeerde het geval? Zekerheid valt hieromtrent niet te verkrijgen. Justinus Martyr brengt de geschiedenis van Jonas in het nauwste verband met die van Jezus. Dat Jonas ten derden dage uit den buik van den walvisch werd

---

[1]) Clemens Alexandrinus, *Paedagogus*, L. III, c. XI, § 59, in zijne *Opera*, Lips. 1831, T. I, p. 319seq.

uitgeworpen, beteekent volgens hem, dat Jezus ten derden dage uit het graf verrijzen moest [1]). Deze geschiedenis van Jonas nu wordt op de wanden der Katakomben een groot aantal keeren afgemaald. Hierbij worde echter bedacht, dat de aanwijzing van het verband tusschen Jonas en Christus reeds tot het Evangelie behoort (Matth. XII: 40). Ook Noach heeft Justinus Martyr met Christus vergeleken. „Immers tot Jeruzalem heeft God door Jezaja gezegd: in den zondvloed van Noach heb ik u behouden.... De rechtvaardige Noach had in den zondvloed bij zich: zijne vrouw, zijne drie zonen en hunne vrouwen. Te zamen vormden zij een achttal, het symbool van den achtsten dag waarop onze Heer verschenen is nadat hij was opgestaan van de dooden. Want Christus, de eerstgeborene van alle schepselen, werd tevens het begin van een nieuw geslacht, dat door zijne kracht was wedergeboren uit water en geloof, en ook uit hout, waaraan het mysterie van het kruis verknocht was; op gelijke wijze als Noach in hout is bewaard gebleven, toen hij met de zijnen op de wateren dreef. Wanneer dus de profeet heeft gezegd: in Noach heb ik u behouden, dan heeft hij ook aan de toekomst gedacht, en aan het geloovige volk van heden hetzelfde willen zeggen" [2]). Ook Noach in de ark wordt in de Katakomben zeer dikwijls afgebeeld. Men merke evenwel op, dat in den tekst van Justinus zelfs geen zinspeling op eenige afbeelding voorkomt. Bovendien is Noach ook in het Nieuwe Testament reeds de prediker der gerechtigheid, dien God met een zevental behouden heeft, toen hij den zondvloed over de wereld der goddeloozen bracht (2 Petr. II: 5). Overigens vallen in de uitgestrekte wereld van het Christelijke „onderaardsche Rome" geen Oostersche elementen aan te wijzen. Met vrij groote zekerheid mag dus worden vastgesteld, dat op de muurschilderingen der Katakomben geen Oostersche invloeden hebben ingewerkt.

Bij de beoordeeling van de kunstwaarde der Katakombenschilderingen moet men in het oog houden, dat zij in het donker bij gebrekkig kunstlicht, en in eene onaangename atmosfeer aangebracht moesten worden. Dit verklaart reeds hoe het komt, dat sommige voorstellingen slechts in ruwe trekken zijn aangegeven. Bovendien moest worden gewerkt in de natte gips, voordat

---

[1]) Justinus Martyr, *Dialogus cum Tryphone*, c. 107; bij Otto, p. 383.
[2]) Justinus, *Dialogus*, c. 138; bij Otto, p. 487.

zij opdroogde. Dit bracht mede dat men zich tot eenvoudige vormen en een beperkt aantal kleuren moest bepalen. Het karakter van overhaasting kon nu en dan niet vermeden worden. De moeilijkheden werden nog vergroot doordat in de wanden die men te beschilderen had, graven voor afgestorvenen werden gehouwen, en dit niet immer op regelmatige wijze. Bij onregelmatige vlakken een harmonisch geheel aan te brengen ging inderdaad niet gemakkelijk. Neemt men dit een en ander in aanmerking, dan kan men de bekwaamheid der schilders des te beter waardeeren. Zij hebben gestreefd naar een merkwaardig evenwicht in hunne voorstellingen. Door juiste proporties weten zij het oog te bevredigen. Zij kiezen of wijzigen eene voorstelling al naar gelang de eisch der symmetrie dit medebrengt. Om deze reden worden bijv. in de voorstelling van de Wijzen uit het Oosten, die het kind Jezus komen aanbidden, niet immer drie, maar soms ook twee, of vier Magiërs aangebracht. Ofschoon Daniël in den kuil der leeuwen volgens de overlevering door zeven van deze verscheurende dieren omringd is geweest, plaatst de kunstenaar hem tusschen niet meer dan twee daarvan, in de overtuiging dat de voorstelling hiermede volledig is, terwijl de eischen der techniek ten zeerste worden verlicht.

En deze voorstelling wordt klassiek; zij wordt telkens en telkens herhaald. Dit is wat in de geheele katakombenwereld valt op te merken, dat zekere voorstellingen spoedig het karakter erlangen van onveranderlijke typen, die, zij het ook met de vrije hand, altijd weder worden nagedaan. De oudste schilderwerken vormen dientengevolge een onafgebroken schakel met de latere. Hierdoor kan men soms onduidelijke of half verloren gegane voorstellingen aanvullen en verklaren — wat bij kunstwerken van zeventien à achttien eeuwen geleden geen gering voordeel oplevert.

De veelvuldige herhaling van dezelfde typen bracht mede, dat de voorraad of liever de verscheidenheid der voorstellingen binnen tamelijk enge grenzen beperkt bleef. Deze schilderwerken hadden nu eenmaal geen ander doel dan om onderaardsche begraafplaatsen te versieren. Hieruit vloeide van zelf voort, dat de godsdienstige gedachten die men met den dood verbond en die de kunstenaar geroepen was op meer of minder volkomen wijze in beeld te brengen, zich slechts over een beperkt gebied

uitbreidden, en nauw aan elkander verwant waren. De gevoelens die het heengaan van bloedverwanten en andere geliefde betrekkingen bij de achtergeblevenen opwekten, moesten uit den aard der zaak veelal dezelfde zijn.

De meeste voorstellingen in de Katakomben zijn enkelvoudig. Aan één Bijbelsche persoonlijkheid wordt een afzonderlijk tafereel gewijd en daarbij blijft het. Het is alleen de Goede herder, of alleen Noach in de ark, of alleen Daniël in den leeuwenkuil. Dikwijls worden echter deze afzonderlijke tafereelen tot een grooter geheel bijeengevoegd. Men ziet dan op denzelfden wand Noach, Job en Daniël, of Noach, Mozes en de Wijzen uit het Oosten, of den Goeden herder, Jonas en het schip. Voortgezette verhalen komen bijna niet voor. Soms worden een paar tafereelen aan de geschiedenis van Suzanna gewijd. Het belangrijkste geval is dat van Jonas. Achtereenvolgens wordt afgebeeld, hoe hij meevaart met het schip, hoe hij overboord wordt geworpen, hoe hij door het zeemonster verslonden wordt, hoe hij door hetzelfde monster op het strand wordt geworpen, en hoe hij slaapt onder den wonderboom. In eene latere periode gaat men steeds kwistiger met de figuren om; een reeks van afzonderlijke tafereelen wordt dan tot een geheelen cyclus van voorstellingen vereenigd. Men aanschouwt dan bijv. naast elkander: den Goeden herder, de opwekking van Lazarus, het Horebwonder, Job, de Wijzen uit het Oosten en nog meer; of rondom Christus aan hetzelfde gewelf: biddende figuren met schapen, het Horebwonder, de opwekking van Lazarus, en de genezing van den Lamme.

Het talrijkst zijn de voorstellingen van den Goeden herder. Nu eens draagt hij het lam op den schouder, dan weder voert hij de herdersfluit. Hij is voorzien van een herdersstaf, torst een melkemmer, is omringd door twee schapen, of door vier, of door een nog grooter aantal. Een enkelen keer komt voor, dat hij een schaap melkt. Meestal is hij afgebeeld in staande, maar soms ook, met de fluit in de rechterhand, in zittende houding.

Weinig minder talrijk zijn de afbeeldingen van Jonas. Behalve het voortgezette verhaal, boven vermeld, komen zijne lotgevallen ook wel afzonderlijk voor. Soms wordt aan zijne geschiedenis alleen herinnerd door het zeemonster. Dan weder ziet men hem enkel door het monster verzwolgen, of op het strand



De geschiedenis van Jonas. (Blz. 18).



Het H. Avondmaal. (Blz. 32.)

geworpen. Het meeste aantal malen bepaalt men zich er toe hem te laten slapen onder den wonderboom.

De opwekking van Lazarus komt niet minder dikwijls voor. Dezelfde rangschikking keert eindelooze malen terug: rechts de figuur van Jezus met een staf in de hand; links, boven een trap van eenige treden, een grafmonument als een huisje met een zadeldak, en in de deur Lazarus, nog in doeken gewonden, maar rechtop staande.

Zeer vaak wordt het Horebwonder afgeschilderd. Mozes staat met een opgerichten staf in de hand, en slaat het water uit de rots. Bijna zonder eenige afwisseling wordt dezelfde typische voorstelling altijd weder herhaald. Bijfiguren ontbreken geheel; slechts worden in de tweede helft der vierde eeuw soms een of twee Israëlieten afgebeeld die hunnen dorst lesschen aan het water.

Het wonder van de broodvermeerdering is almede een geliefd onderwerp. Men bepaalt zich tot een enkele menschelijke figuur: Christus de Heer. In de rechterhand houdt hij een staf, dien hij nederwaarts richt op een zes- à zevental korven met brood. Bijna altijd staan deze korven in een rechte rij naast elkander op den grond; een paar malen zijn ze gerangschikt achter elkaar, als dit met de ruimte beter overeenkwam. De brooden zijn platrond; in de latere kunstwerken, bijv. van de tweede helft der vierde eeuw, is er een kruis overheen getrokken.

Ook voor de drie Godvruchtige jongelingen in den vurigen oven heeft men een zekere voorliefde. Zij staan met de voeten in de vlammen en heffen de handen ten hemel. Hierbij schijnt soms de middelste door de beide anderen ondersteund te worden. Een enkele maal ziet men een duif met een palmtak in den bek op hen toevliegen. Een tafereel uit den aanvang der vierde eeuw doet zien, hoe zij weigeren het afgodsbeeld van Nebukadresar te aanbidden.

Vele tientallen losse figuren staan in biddende houding, met de handen omhoog geheven. Men pleegt ze aan te wijzen als „oranten”. Voor het meerendeel zijn het vrouwelijke figuren. Dikwijls ziet men slechts een enkele vrouw afgebeeld. In dezelfde gewelf- of wandschildering komen ook wel meer vrouwen, bijv. drie of vier voor. Soms aanschouwt men een man en een vrouw; dan weder twee mannen en twee vrouwen. Onderscheidene af-

beeldingen stellen volgens Wilpert in algemeene, doorgaans onpersoonlijke trekken de afgestorvenen als oranten voor. Als zoodanig ontmoet men een man en eene vrouw, of een man en twee vrouwen, of twee of vier vrouwen enz. Enkele keeren treft men bij dit soort afbeeldingen een naam aan, bijv. Haio. Een tafereel bevat twee vrouwen. Boven de eene staat de naam Grata. Bij de andere bevindt zich een opschrift in 2 regels, waaruit de naam verdwenen is; maar het eindigt met het in de Christelijke opschriften zoo bekende „benemerenti". De afbeelding en het opschrift moeten dus gewijd zijn door den man aan zijne gestorven echtgenoote. Bij andere oranten vinden wij den naam Gaudentia en (nogmaals) Grata. In de zoogenaamde krypt der vijf heiligen ontmoet men behalve de bekende Dionysas nog vier personen wier namen boven hunne hoofden geschreven staan. Wilpert neemt aan, dat de kunstenaar ze heeft willen voorstellen als biddende in het Paradijs. Ook Maria met het kind Jezus, beiden in biddende houding, komen enkele malen voor, te weten niet in de oudste katakomben, maar omstreeks het midden der vierde eeuw.

Onder de figuren die het meest herhaald worden, behoort de genezing van den Lamme. De voorstelling bepaalt zich tot den genezene die met zijn bed op de schouders heenwandelt.

Even talrijk zijn de voorstellingen van Noach in de ark. Van deze ark wordt zeer weinig werk gemaakt; zij bestaat slechts uit een vierkante kist; soms is zij zelfs van pooten voorzien. Een olijftak wordt nu eens door één en dan door twee duiven aan Noach gebracht. Noach staat rechtop in de ark; als een biddende heeft hij de armen omhoog geheven.

Niet zoo veelvuldig, maar toch nog vrij dikwijls worden Adam en Eva afgemaald. Zij staan links en rechts van den verboden boom, waaromheen men in sommige voorstellingen de slang ziet kronkelen. Het tafereel komt naar evenredigheid vaker voor naarmate men in de tijdsorde verder afdaalt. De voorstelling is van den aanvang af volkomen stereotyp; zij bevat het model voor alle volgende eeuwen.

Ook de Wijzen uit het Oosten, geschenken brengende aan het kind Jezus op den schoot van Maria, ontvangt men tamelijk dikwijls te aanschouwen. Zij dragen meestal Phrygische mutsen. In de latere voorstelling staat de ster boven het Christus-kind.



Het Horeb-wonder. De drie godvruchtige jongelingen in den vurigen oven. (Blz. 19, 30).



Jesaja voorzegt de geboorte van den Messias (Blz. 21).

Nog moge onder de figuren die vaker dan andere voorkomen Job worden genoemd. Hij wordt zittend afgebeeld, in deerniswekkende houding. Een enkelen keer ziet men, dat zijne vrouw hem met een spons op een stok lafenis brengt.

Ook Abraham's offerande komt vrij dikwijls voor. Het vuur op het altaar brandt. Izaäk ligt geknield. Abraham heeft het mes in de opgeheven rechterhand. In sommige voorstellingen is ook aan den ram een plaats gegeven. Een enkele maal ziet men Izaäk het hout dragen. Op eene voorstelling uit de vierde eeuw aanschouwt men reeds de hand die uit de wolken komt om het toeslaan van Abraham te verhinderen.

Van Oud-Testamentische voorstellingen mogen nu nog genoemd worden: Bileam met de ster; de manna-regen; David met den slingersteen; het hert bij de bron; van Nieuw-Testamentische: Maria met het kind Jezus; Jezaja tegenover Maria met het kind Jezus; Christus tusschen heiligen; Christus tusschen evangelisten; Christus tusschen de Apostelen; Christus reikt aan heiligen de martelaarskroon; Christus met de wetsrol; de bruiloft te Kana; Christus en de Samaritaansche vrouw; genezing van blinden en van een bezetene; de Wijze en Dwaze maagden; de verloochening van Petrus; uit de Apokriefe boeken: de geschiedenis van Suzanna en die van Tobias. In de katakombe van Domitilla aanschouwt men de beeltenissen van twee Christinnen. Het zijn die van Veneranda en van hare dienaresse Petronella, die den marteldood gestorven is. Misschien zijn er onder de vrouwenfiguren meer portretten. Nog zij vermeld, dat het schilderwerk meermalen de aanwijzing bevat van het beroep dat de afgestorvene heeft uitgeoefend. De korendragers of de korenmaat herinneren aan het beroep van den bakker; de figuur met schrijfstift en boek of met boekenkist aan dat van den schrijver; de vaten aan den wijnhandelaar; en het schip dat kruiken vervoert aan den koopman.

Over voorstellingen die slaan op den Doop en het Avondmaal worde in het volgende hoofdstuk gehandeld. Daarnaar worde ook de bespreking verwezen van de talrijke geschilderde ornamenten.

LAURENT, *L'art chrétien primitif*, Brux. 1911, 2 tom. — O. MARUCCHI, *Handbuch der christlichen Archäologie*, deutsch von P. Fridolin Segmüller, O. S. B., Einsiedeln, 1912. — H. ACHELIS, *Altchristliche Kunst*, 1. *Die römischen Katakomben ;* 2. *Heidnische und Christliche Kunst*, (aus *Zeitschrift für die neutest. Wissenschaft*) Giessen, 1913. — A. PÉRATÉ, *Les commencements de l'art chrétien en Occident*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1905, T. I, P. 1, p. 3—94. — A. BOSIO, *Roma*

sotterranea, Roma, 1632, fol.— G. B. DE ROSSI, *La Roma sotterranea cristiana*, Rom. 1864—1877, 3 vols. — P. ARINGHI, *Roma subterranea*, Rom. 1651, 2 vols. — L. PERRET, *Catacombes de Rome*, Par. 1851—1855, 6 vols, fol. — TH. ROLLER, *Les catacombes de Rome*, Par. 1879, 1881, 2 vols., fol. — R. GARRUCCI, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, Prato, 1872—1880, 6 vols., fol. — J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freib. i. Br., 1903, 2 Bde., fol.— J. WILPERT, *Die Papstgräber und die Caeciliengruft in der Katakombe des H. Kallistus*, Freib. i. Br., 1909, fol. — *Roma sotterranea cristiana*, (*nuova serie*), *descrizione analitica dei monumenti esistenti negli antichi cimiteri suburbani*, Roma, 1909, 1915 (Tom. I, fascic. 1, 2: *Monumenti del cimitero di Domitilla*, descritti da O. Marucchi), fol. — O. M. DALTON, *Early Christian antiquities in the British Museum*, Lond. 1901 (VI, A: gilded glasses, fondo d'oro), 4°. — H. VOPEL, *Die altchristlichen Goldgläser*, Freib. i. B. 1899 (in de *Archäologische Studien*, herausg. von J. Ficker).

HOOFDSTUK V.

DE GODSDIENSTIGE BETEEKENIS VAN DE SCHILDERWERKEN IN DE KATAKOMBEN.

Wat beteekenen nu die schilderwerken van het onderaardsche Rome, uit godsdienstig oogpunt? Moeten zij in den gewonen, letterlijken, dan wel in overdrachtelijken zin worden verstaan? Indien zij overdrachtelijke of zinnebeeldige beteekenis bezitten, welke is deze?

Bij de beantwoording dezer vragen moeten wij ons in hoofdzaak tot eenige algemeene trekken bepalen. Af te dalen in kleine bijzonderheden zou buiten het kader van dit werk vallen; men moet dit overlaten aan hen die uitsluitend van dit onderwerp studie willen maken.

De beteekenis van het meerendeel der muurschilderingen in de Katakomben kan in één woord worden samengevat: behoudenis. Het is de behoudenis die Christus aan de menschheid heeft gebracht. Het is de behoudenis die de levenden in Christus bezitten of waarvan men hoopt of gelooft, dat de afgestorven geloovigen haar gevonden hebben of zullen vinden. Het is de behoudenis der ziel voor de rechtvaardigen in deze aardsche verdrukking; de behoudenis der ziel bij den gevreesden overgang tot den dood; de behoudenis der ziel voor het eeuwige leven.

Het is waar, dat een deel der kunstwerken hierbuiten valt; het zijn de zulke die geen andere beteekenis hebben dan die van ornamenten. Het allereenvoudigste ornament bestaat in gekleurde rechtlijnige figuren. Gebogen lijnen wisselen met de rechte af. Daartusschen schildert men vazen, bloemen en kleine menschelijke figuurtjes. De bedoelde lijnen die muur- of gewelfvlakken in vakken verdeelen, gaan soms over in sierlijke guirlandes of bloemensnoeren. Weldra treedt architectuur-schilderwerk op; richels en lijsten worden op de muurvlakken nagebootst; daartusschen ontstaan dan vakken, waarop men tafereeltjes schilderen kan,

zooals een groep schapen of een herder met schapen. Ook groene kransen en rozen dienen voor versiering. Een der oudste ornamenten is dat van de wijngaardranken. Koppen, al of niet door kransen omringd, figuurtjes die men het best als geniën kan beschrijven, kleinere en grootere menschelijke gedaanten komen als ornament voor. Vooral bevallige „putti" worden gaarne geschilderd. Men ontmoet ze bij den wijnoogst of in vereeniging met bloemen of diergestalten. Dieren komen ook afzonderlijk voor; verder ramskoppen, visschen en vogels. Vooral duiven zijn geliefd; dikwijls vallen duiven en bloemen, of duiven en pauwen op te merken. Het landschap ontbreekt niet; behalve den wijnoogst ziet men den olijvenoogst. Vormen deze laatste tafereelen reeds den overgang tot die met eene zinnebeeldige beteekenis? Moet men bij den wingerd denken aan het woord van Christus (Joh. XV): „ik ben de wijnstok en gij zijt de ranken?" Bevat de wijn een zinspeling op Christus' bloed? Met meer zekerheid mag men den overgang van den letterlijken tot den overdrachtelijken zin aanschouwen in de schildering van de duif met den olijftak. Waarop kan Noach's vredebode anders zinspelen dan op de behoudenis in Christus? Iets dergelijks mag gezegd worden van de Jaargetijden. Zij dienen als ornament; maar tegelijkertijd vormen zij een algemeen verstaanbaar „zinnebeeld van het leven en den dood, dat bij de Christenen de gedachte moet wekken aan de beloofde Opstanding". Dit over de ornamenten.

Buiten de ornamenten moet aan verreweg de meeste katakomben-schilderingen eene dubbele beteekenis worden toegekend: naast de historische eene overdrachtelijke (metaforische) of zinnebeeldige (symbolische) beteekenis. De historische zin der tafereelen werd door alle welonderwezen Christenen terstond begrepen. Daardoor schonken zij aan ieder Christen, hetzij man, vrouw of kind, in de onderaardsche gangen en kamertjes het gevoel van tehuis te zijn, zich op bekend terrein te bevinden. Men zag dingen afgemaald waarmede men sedert de jeugd vertrouwd was. Waarschijnlijk mogen wij aannemen, dat ook de diepere zin aan de meesten niet ontgaan zal zijn. De plaats waar de voorstellingen zich bevonden, immers aan of bij de graven der geliefde afgestorvenen, deed licht verstaan wat zij te zeggen hadden. Men moest wel begrijpen, dat zij in verband stonden met dood en eeuwigheid, met het heil in Christus, behoudenis, opstanding en eeuwige zaligheid.

Kon de voorstelling van den Goeden Herder worden misverstaan? Christus verklaarde toch volgens het Johannes-evangelie: „wie door de deur ingaat, is een herder der schapen. Deze doet de deurwachter open, en de schapen hooren naar zijne stem; en hij roept zijne schapen bij name en leidt ze uit. En wanneer hij de zijnen allen uitgedreven heeft, gaat hij voor hen uit, en de schapen volgen hem, omdat zij zijne stem kennen. Ik ben de deur tot de schapen.... zoo iemand door mij ingaat, zal hij behouden worden.... Ik ben de goede herder; de goede herder laat zijn leven voor de schapen". Hier en daar is de Herder afgebeeld met het lam op de schouders. Moest het niet doen denken aan het evangelie van Lukas, waar Jezus vraagt: „Welk mensch onder u, die honderd schapen heeft en er één van verliest, verlaat niet de negenennegentig in de woestijn, en gaat heen tot het verlorene, totdat hij het vindt? En als hij het gevonden heeft, is hij blijde en legt het op zijn schouders, en tehuis gekomen, roept hij zijne vrienden en geburen samen, en zegt tot hen: Weest blijde met mij, want ik heb mijn verloren schaap gevonden! Ik zeg u, dat er zóó blijdschap zal zijn in den hemel over één zondaar die zich bekeert, meer dan over negenennegentig rechtvaardigen". Bekeering, vergeving van zonden, redding en behoudenis in Christus, moesten deze denkbeelden den Christen niet treffen? Moesten zij hem in deze wereld van vergankelijkheid niet verheffen? Waar alles in de onderaardsche duisternis herinnerde aan de nietigheid van het aardsche, moest de band die hem aan Christus verbond, den geloovige niet sterken?

Zonde en genade, wordt de gedachte daaraan niet bij hem gewekt door het tafereel van Adam en Eva bij den verboden boom? Heeft Paulus in den Romeinenbrief niet over den zondenval in het Paradijs gehandeld, en daarbij den eersten Adam tegenover den tweeden, d.i. Christus gesteld? „Door één mensch is de zonde in de wereld gekomen, en door de zonde de dood; zoo is de dood tot alle menschen doorgegaan, naardien zij allen gezondigd hebben". Adam bracht evenwel de voorspelling mede van „dengene die komen zou". De genade nu is nog veel rijker dan de overtreding. Daarom „zullen zij die den overvloed der genade ontvangen in het leven heerschen door den éénen Jezus Christus". En in den eersten brief aan de Korinthiërs handelt hij over „den laatsten Adam", d.i. Christus, als den bewerker van het geestelijke leven

in het menschdom, gelijkerwijs dit aan den eersten Adam het natuurlijke of zinnenleven verschuldigd is.

Naast deze voorstellingen is er dan plaats voor het tafereel van Abraham's offerande, als voorafgaand type van het zoenoffer des N. Verbonds, het sterven van Christus aan het kruis. „Door geloof" — aldus de brief aan de Hebreërs — „heeft Abraham, toen hij beproefd werd, Izaäk ten offer gebracht, en hij, die de beloften ontvangen had, bracht zijnen eeniggeborene ten offer, van wien gezegd was: In Izaäk zal u het zaad genoemd worden; want hij rekende, dat God machtig was, om ook uit de dooden op te wekken, vanwaar hij hem ook bij gelijkenis wedergekregen heeft". Volgens Galaten III is het zaad van Abraham: Christus. Volgens Mattheus XXII heeft Jezus verklaard: „Wat nu de opstanding der dooden aangaat; hebt gij niet gelezen, hetgeen door God tot u gesproken is, als hij zegt: Ik ben de God van Abraham, en de God van Izaäk, en de God van Jakob? God is geen God van dooden, maar van levenden". En in Matth. VIII klinkt het uit denzelfden mond: „velen zullen komen van Oosten en Westen, en aanliggen met Abraham, Izaäk en Jakob in het koninkrijk der hemelen".

De Wijzen uit het Oosten, geschenken brengende aan het Christuskind, worden meermalen afgebeeld met de ster. Deze ster wordt in sommige schilderwerken vervangen door het monogram van Christus: ☧. De beteekenis kan niet worden misverstaan. Wij moeten hier denken aan een tekst als Joh. I : 9, waar gewaagd wordt van „het ware licht, dat, in de wereld komende, iederen mensch verlicht". Nog aan een tweede woord uit hetzelfde Evangelie (XII : 46) mag worden gedacht: „ik ben in de wereld gekomen als een licht, opdat ieder, die in mij gelooft, in de duisternis niet blijve". Verder heet Christus in een opschrift in Autun gevonden: „Licht der stervenden"; terwijl Prudentius van de ster van Bethlehem zegt: „deze ster blijft eeuwig, en zal nooit ondergaan" [1]). Ook Bileam wordt afgebeeld wijzende op een ster. Dit herinnert aan zijne voorspelling: „er zal een ster voortgaan uit Jakob, en er zal een schepter uit Israël opkomen". Het is duidelijk dat ook dit slaat op Christus. Vermaard is eene voorstelling in de katakombe van Priscilla, waarop eveneens een ster voor-

[1]) Wilpert, *Malereien*, Freib. i. Br., 1903, S. 197.

komt. Men ziet daar eene mansfiguur met opgeheven arm staan voor eene moeder met haar kind. Vrij zeker moet bij de uitlegging gedacht worden aan de profetie van Jezaja (VII : 14): „eene maagd zal zwanger worden, en zij zal een zoon baren, en zijnen naam Immanuel heeten".

Tobias wordt afgebeeld met een visch. Met den gal daarvan heeft hij zijnen blinden vader genezen, en hem het licht der oogen teruggeschonken. Waarom wordt deze voorstelling in de Katakomben aangebracht? Omdat Tobias = Christus is, die aan de blinden het gezicht schenkt, hun de oogen opent voor het licht der waarheid. De ramp, aan den onschuldigen vader overkomen, het heil dat hij naderhand deelachtig is geworden, herinneren er bovendien aan, dat Jezus de zijnen in beproeving en vervolging behoudt voor de eeuwige zaligheid.

Ook met de veelvuldige afbeeldingen van Mozes moet op Christus gedoeld zijn. Om dit wel te vatten dient men te letten op de woorden van Christus tot de Samaritaansche vrouw bij de Jakobsbron: „Ieder die van dit water drinkt, zal weder dorsten; maar wie van het water drinkt dat ik hem geven zal, zal in eeuwigheid niet dorsten; maar het water dat ik hem geven zal, zal in hem eene bron worden van water dat springt tot in het eeuwige leven". Als wij dit in gedachten houden, verstaan wij onmiddellijk: 1° waarom het gesprek van Christus met de Samaritaansche vrouw in de katakomben in beeld wordt gebracht; 2° waarom wij zoo herhaaldelijk het tafereel ontmoeten van Mozes die het water slaat uit de rots. Mozes was het geweest naar wiens stem men niet geluisterd had. „Wie verbitterden hem? Immers allen die door Mozes uit Egypte waren gegaan? En over wie was hij verdrietig veertig jaren lang? Was het niet over hen die gezondigd hadden, wier lichamen vielen in de woestijn? En aan wie zwoer hij, dat zij zijne rust niet zouden ingaan dan aan hen die ongehoorzaam waren geweest?" Neemt men aan, dat hier Mozes = Christus is, dan kan men het aanbrengen van deze voorstelling volkomen begrijpelijk vinden (Hebr. III). Leest men ook niet in den Romeinenbrief dat de dood geheerscht heeft van Adam tot Mozes? (Rom. V).

Wordt met David niet eveneens Christus bedoeld? De engel zegt toch tot Maria: Deze zal groot zijn, en Zoon des Allerhoogsten genoemd worden; en God zal hem den troon van zijnen vader David geven; en hij zal over het huis Jakobs koning zijn tot in

eeuwigheid" (Luk. I). „Er staat geschreven: Daarna zal ik wederkeeren, en de tent van David, die vervallen is, herbouwen" (Hand. XV).

Het tafereel van den Lamme die zijn bed op de schouders draagt wordt opgehelderd door tweeërlei evangelische verhalen, die men waarschijnlijk op een en denzelfden persoon heeft toegepast. „Zij brachten tot hem een verlamde, die op een bed nederlag. En Jezus zag hun geloof en zeide tot den verlamde: Zoon, wees goedsmoeds! uwe zonden zijn vergeven.... Toen zeide hij tot den verlamde: Sta op, en neem uw bed op en ga naar uw huis (Matth. IX). Daarna vond Jezus hem in den tempel en zeide tot hem: Zie, gij zijt gezond geworden; zondig niet meer.... (Tot de Joden): Mijn vader werkt tot nu toe, en ík werk.... Want gelijk de Vader de dooden opwekt en levend maakt, zoo maakt ook de zoon levend die hij wil" (Joh. V).

Het schip dat in gevaar verkeert maar door Christus behouden blijft, komt voor in het Evangelie. De toepassing op den nood der ziel en de behoudenis in Christus, ligt voor de hand. Waarschijnlijk zijn ook hier in de kunstwerken twee verhalen samengeweven: „Toen hij in het schip gegaan was,.... ontstond er groote beweging in de zee, zoodat het schip door de golven bedekt werd; doch hij sliep. En de leerlingen kwamen tot hem, zeggende: Heer, help, wij vergaan!" (Matth. VIII). Jezus wandelde op de zee. „En Petrus klom af van het schip en wandelde over het water, om tot Jezus te komen. Doch toen hij den sterken wind zag, werd hij bevreesd; en toen hij begon te zinken, riep hij, zeggende: Heer, behoud mij" (Matth. XIV).

De talrijke voorstellingen van de opwekking van Lazarus behoeven ter nauwernood eenige verklaring. Twee dingen worden den Christengeloovige er door te binnen gebracht. Ten eerste: Christus schenkt aan de zijnen de onsterfelijkheid; ten tweede: hierin heeft men een bewijs, dat Hij de Zoon Gods is. Jezus zeide tot Martha: Ik ben de opstanding en het leven.. gelooft gij dat? Zij zeide tot hem: Ja, Heer! ik geloof, dat gij de Christus, de Zoon Gods zijt, die in de wereld komen zou (Joh. XI). Vooral de lichamelijke verrijzenis wordt door de opwekking van Lazarus aanschouwelijk voorgesteld. De wederopstanding des vleesches was immers een der Twaalf Geloofsartikelen? Was de verwachting daarvan niet de voornaamste reden, waarom de Christenen hunne dooden niet verbrandden, maar begroeven?

De voorstelling van Noach in de ark voert naar denzelfden gedachtenkring. In nieuwen vorm verkondigt zij: behoudenis door het geloof in Christus. „Door geloof vervaardigde Noach, toen hij eene godsspraak ontvangen had aangaande hetgeen nog niet gezien werd en bevreesd geworden was, de ark tot behoudenis van zijn huisgezin, en daardoor veroordeelde hij de wereld en werd hij erfgenaam der gerechtigheid naar het geloof" (Hebr. XI). Ook aan den naderenden ondergang der tegenwoordige wereld wordt men door Noach herinnerd: „Gelijk de dagen van Noach, zóó zal ook de komst van den Zoon des menschen zijn. Want gelijk zij waren in de dagen vóór den zondvloed, etende en drinkende, huwende en ten huwelijk gevende, tot op den dag dat Noach in de ark ging, en het niet begrepen, totdat de zondvloed kwam en allen wegnam: zoo zal ook de komst van den Zoon des menschen zijn" (Matth. XXIV). Zelfs met den Doop wordt Noach in verband gebracht. In den eersten brief van Petrus toch is sprake van dezulken „die eertijds ongehoorzaam waren, toen de lankmoedigheid van God wachtende was, in de dagen van Noach, terwijl de ark vervaardigd werd, waarin eenige weinigen, dat is acht zielen, behouden werden door het water; welks tegenbeeld, de Doop, thans ook u behoudt" (1 Petr. III).

Zoo mogelijk nog sprekender is de beteekenis der geschiedenis van Jonas. De verklaring wordt reeds in het Evangelie aan Jezus in den mond gelegd: „Een boos en overspelig geslacht verlangt een teeken, en er zal geen teeken aan gegeven worden dan het teeken van den profeet Jonas. Want gelijk Jonas drie dagen en drie nachten in den buik van den visch was, zoo zal de Zoon des menschen drie dagen en drie nachten in het hart der aarde zijn". Behoudenis, redding uit de kaken des doods, ziedaar wat door Jonas wordt voorgesteld. Tegelijkertijd is hij als boetprediker de voorlooper van Christus: „De mannen van Ninevé zullen in het oordeel opstaan met dit geslacht, en zullen het veroordeelen; want zij hebben zich bekeerd op de prediking van Jonas en zie, meer dan Jonas is hier!" (Matth. XII). Wat beteekent Daniël in den leeuwenkuil anders, dan dat de geloovige ook in doodsnood zeker mag wezen van zijne behoudenis? Aan Daniël is gedacht, waar de schrijver van den Hebreërbrief (XI) gewaagt van „degenen die door geloof leeuwenmuilen toestopten". Verder herinnert hij aan het naderende wereldeinde. „Wanneer gij dan den gruwel der

verwoesting, waarvan gesproken is door den profeet Daniël, ziet staan ter heilige plaats, dat alsdan die in Judea zijn, vluchten naar de bergen.... [3]Want alsdan zal eene groote verdrukking zijn, gelijk er niet geweest is van het begin der wereld tot nu toe, en ook niet meer zijn zal" (Matth. XXIV).

Eene besliste heenwijzing naar het naderende Oordeel bevat de voorstelling van de drie Godvruchtige jongelingen in den vurigen oven. Zij zijn het die volgens den Hebreërbrief door geloof de kracht des vuurs uitbluschten" (XI).

Suzanna wordt door de ouderlingen niet alleen aangerand, maar ook valschelijk beticht. Voor den rechterstoel wordt de ware toedracht der zaak aan het licht gebracht. De afbeeldingen van Susanna's geschiedenis op de wanden der Katakomben kunnen niets anders beteekenen dan dat in het toekomstige Oordeel de rechtvaardigen zullen behouden worden en de goddeloozen hunne straf zullen ontvangen.

Job is zwaarbeproefd geworden. Geen leed is hem gespaard. Van alles beroofd heeft hij nedergezeten op den mesthoop. Ten laatste heeft hij alles terugontvangen en een heerlijk leven mogen leiden. „En de Heer wendde de gevangenis van Job, toen hij gebeden had voor zijne vrienden, en de Heer vermeerderde al hetgeen Job gehad had tot dubbel zooveel". Bevat dan de voorstelling van Job op den mesthoop niet de voorspelling van de hemelsche gelukzaligheid die de geloovigen wacht?

Misschien mag men dezelfde voorspelling zien in de voorstellingen van een maaltijd, inzonderheid van de bruiloft te Kana. Wat beteekent de mannaregen? In symbolischen zin de hemelspijs die bestemd is het leven der gelukzaligen hiernamaals te onderhouden (Openb. II): „wie overwint, ik zal hem geven van het verborgen manna".

Afbeeldingen van maaltijden komen in de Katakomben vrij dikwijls voor. Sommige stellen, naar men meent, het doodenmaal voor, dat de nagelaten betrekkingen houden bij de graven van geliefde dooden, andere den maaltijd der zaligen in den hemel; andere maken het H. Avondmaal aanschouwelijk of worden er althans mede in verband gebracht.

Het houden van doodenmalen bij de graven der afgestorvenen was eene heidensche zede, waaraan ook de oudste Christenen nog gehecht bleven. Vandaar dat zij er lang mede voortgingen. Men

hield het er voor, dat de Christelijke godsdienst de zaak niet verbood. In het boek Tobias luidt het (IV : 18): „Zet uw brood en uwen wijn op het graf van den rechtvaardige, en wil daarvan niet eten en drinken met de zondaars". Denkt de schrijver hier aan een doodenmaal? In ieder geval aan iets dat er nauw mede samenhangt. Van Monica, de moeder van Augustinus, weten wij, dat zij met toebereide spijzen, en daarenboven met brood en wijn naar de gedenkteekenen der overleden geloovigen placht te gaan. Zelf nuttigde zij slechts een enkelen beker, die, daar vele gedenkteekenen te bezoeken vielen, steeds verder met water werd aangelengd. Al het overige schonk zij weg. („Confessiones", VI, 2).

Was dit een vorm van het doodenmaal? Hoe dit zij, stellig heeft Augustinus de doodenmalen als bestaande gekend. Hij bericht dienaangaande dat er ernstige misbruiken bij waren ingeslopen. Men neemt aan dat de oudste Christenen te Rome hunne doodenmalen niet in de Katakomben hielden, maar in een klein gebouw of kapelletje boven den grond. Tevens hebben zij hier en daar bij een graf eene afbeelding aangebracht. Men ziet bijv. een echtpaar aanzitten, dat zich bedienen laat door een knecht en eene dienstmaagd; naast dit tafereel is een tweede aangebracht voorstellende hoe de vrouw de benoodigdheden voor het maal inkoopt. Op eene andere voorstelling zitten een zestal mannen en vrouwen aan; voor hen staan niet minder dan drie tafels met spijzen. Het komt ook voor, dat een drietal gasten den maaltijd nuttigt aan een vierkante tafel, die op schragen rust. In 't geheel zijn niet meer dan vier afbeeldingen van het doodenmaal in de Katakomben bekend (Wilpert, Taf. 7, 62, 65, 167).

Omtrent den maaltijd der gelukzaligen in den hemel wordt door Christus volgens het evangelie van Lukas (XXII : 28 vv.) eene belofte gedaan aan de Apostelen: „Gij zijt het, die mij zijt bijgebleven onder mijne beproevingen; en ik beschik u het koninkrijk, gelijk mijn vader het mij beschikt heeft, opdat gij in mijn koninkrijk aan mijne tafel eet en drinkt; en gij zult op troonen zitten, oordeelende de twaalf stammen Israëls". Uit menige martelaarsgeschiedenis blijkt, dat deze verwachting geleefd heeft in de harten van zeer velen in het oudste Christelijke tijdperk. Agathonike was tegenwoordig bij het martelaarschap van de heiligen Karpus en Papylus. Zij aanschouwde in den geest de rijkbeladen tafel die voor de martelaren in den hemel bereid was. Medegesleept door

de begeerte, zich met de martelaren te vereenigen, gaf zij zich vrijwillig aan de beulen over, terwijl zij uitriep: „ook voor mij is deze disch aangericht; ook ik moet deel hebben aan het schitterende maal" [1]). Stellen de personen die men op deze maaltijden afgebeeld vindt, de afgestorvenen voor? Dit is zeker, dat men er weinig regelmaat in vindt. Nu eens ziet men drie mannelijke figuren, dan vier mannelijke en een vrouwelijke, of twee mannen, een jongeling en twee kinderen, behalve de dienende personen. Men nuttigt visch en wijn. Een belangrijk verschil met de voorstellingen van het doodenmaal is hierin gelegen, dat de dienende figuren personificaties zijn van Liefde (Agape) en vrede (Irene). Men bemerkt dit op onwedersprekelijke wijze aan de opschriften bij die figuren geplaatst. Bij de eene luidt het: „Irene, reik warm water aan"; bij de andere: „Agape, meng ons den wijn". Het is bekend, dat in de grafschriften veelvuldig „vrede" (in pace) en „liefde" (in agape) worden toegewenscht aan de dooden (Wilpert, T. 133, 157, 184).

Afbeeldingen van het H. Avondmaal in letterlijken zin worden in de Katakomben niet aangetroffen; wèl symbolische voorstellingen daarvan. Verscheidene malen wordt een maaltijd afgebeeld waaraan zeven personen deelnemen. Hierbij moet men noodzakelijk denken aan de ontmoeting van den verrezen Heiland aan de zee van Tiberias, en de wonderbare vischvangst, beschreven in Joh. XXI. „Zij sleepten het net met de visschen. Toen zij dan aan land gegaan waren, zagen zij een kolenvuur liggen, en visch daarop en brood. Jezus zeide tot hen: Brengt van de visschen, die gij nu gevangen hebt! Simon Petrus dan klom in het schip en trok het net op het land, vol groote visschen, honderddrieenvijftig; en hoewel er zooveel waren, scheurde het net niet. Jezus zeide tot hen: Komt en eet! Geen der leerlingen durfde hem vragen: Wie zijt gij? wetende dat het de Heer was. Jezus kwam, en nam het brood, en gaf het hun, en de visch desgelijks. Dit was reeds de derde maal, dat Jezus zich aan zijne leerlingen openbaarde, nadat hij uit de dooden opgewekt was". Bij dezen maaltijd zaten zeven Apostelen aan. Op de bedoelde tafereelen in de Katakomben telt men eveneens het vaste aantal van zeven gasten. Volgens het Evangelische verhaal wordt brood en visch genuttigd. Dit is ook het geval op de voorstellingen in de Katakomben. De duidelijkste

---

[1]) Wilpert, *Malereien*, Textband, S. 470.

aanwijzing wordt hierdoor gegeven, dat op een der schilderwerken in de Katakomben links van den maaltijd de wonderbare vischvangst is afgebeeld. Dat wij hier te doen hebben met eene symbolische voorstelling van het H. Avondmaal, valt onder meer af te leiden uit het groote aantal manden met brood, dat vóór of links en rechts van de tafel wordt afgemaald. In de meeste gevallen zijn het er zeven; echter worden er ook acht of tien aangetroffen. Zij herinneren aan de offergaven van brood, in het Oud-Christelijke tijdperk door de geloovigen op het altaar geschonken. Verder mag hierbij gedacht worden aan de viering van het H. Avondmaal in de Grieksche en Russische kerken, waarbij eene groote hoeveelheid brood aanwezig is (Wilpert, T. 15, 27, 41).

Ook het wonder van de broodvermeerdering wordt door Wilpert beschouwd als een symbool van het H. Avondmaal. Het wordt in de Katakomben niet minder dan achtentwintig maal afgebeeld. Het aantal manden, waarvan Jezus er een met zijn staf aanraakt, is bijna altijd zeven. Ook hierin wordt symboliek gezien, daar zeven het heilige getal is. Onopgehelderd blijft: waarom het wonder der vischvermeerdering in de Katakomben niet of zoo goed als niet voorkomt, maar wel op de sarkofagen, zooals nader blijken zal. Het wonder der verandering van water in wijn op de bruiloft te Kana, een paar malen op de wanden der Katakomben afgebeeld, wordt door Wilpert al mede gerangschikt onder de symbolen van het H. Avondmaal.

Bij eenige voorstellingen van den Doop wordt de symboliek versmaad. Het is mogelijk dat zekere afbeeldingen in de Katakomben alleen de ingewijden herinnerden aan de plechtige ure, waarin zij door den Doop in de Christelijke gemeente werden opgenomen. Elders werd evenwel de Doop afgemaald op eene wijze die voor tweeërlei uitlegging niet vatbaar was. Driemaal is de doop van Christus door Johannes afgemaald. In vergelijking van Johannes is Jezus een kleine figuur. Men ziet eene duif op hem nederdalen. Eenmaal is Jezus van ongeveer dezelfde lichaamslengte als Johannes. Ook de Doop, toegediend aan een Christengeloovige, wordt voorgesteld. De doopeling is hier weder eene kleine figuur, maar de duif ontbreekt (Wilpert, T. 27, 29, 39, 73, 228, 240).

HOOFDSTUK VI.

ONTDEKKING EN VOORTGAAND ONDERZOEK VAN DE KATAKOMBEN TE ROME.

Volstrekt onbekend is het bestaan der onderaardsche begraafplaatsen van de oude Christenen te Rome nooit geweest. Doch voor het meerendeel waren ze eeuwenlang in de diepste vergetelheid verzonken. Alleen de katakombe van St. Sebastiaan is altijd bekend gebleven, en door de pelgrims bezocht geworden. De kerk van St. Sebastiaan behoorde tot de „Zeven kerken van Rome", die iedere pelgrim te bezoeken had. Men kan hieruit afleiden, dat velen van de onderaardsche graven iets gezien moeten hebben. Een viertiende-eeuwsche bedevaartganger verzekert, dat daar wel drie mijlen ver in de lengte en in de breedte alles uitgehold is, en dat er wel zevenduizend martelaren begraven liggen [1]). Intusschen blijkt uit de gangbare populaire opsomming der „Aflaten van Rome", die den bedevaartgangers als een soort van handboek diende, dat de meesten hunner niet ver onder den grond kunnen zijn doorgedrongen. Men liet hen slechts de krypt achter het koor bezoeken, waar het heette, dat 48 pausen begraven lagen, en waar zich de put bevond die de lijken der apostelen Petrus en Paulus tijdelijk heet geherbergd te hebben [2]). Ergens in eene andere katakombe is Aldus Manutius, de beroemde Venetiaansche drukker († 1515), afgedaald. Hij vond er in den muur twee opschriften, die evenwel niet door hem zijn gepubliceerd [3]). Iets dergelijks deed de Spaansche geleerde Antonius Augustinus, de latere aartsbisschop van Tarragona [4]). Dat in de vijftiende eeuw groep-

---

[1]) Hermann von Fritslar, *Das Heiligenleben*, in de *Deutsche Mystiker*, herausg. von F. Pfeiffer, Leipz. 1845, Bd. I, S. 65.

[2]) *De aflaten van Rome, volgens een HS. der XIV eeuw*, in het *Archief voor kerkelijke geschiedenis*, verz. door Kist en Royaards, Leid. 1835, Dl. VI, blz. 313 vlg. Vergelijk Jos. Schrijnen, *De jongste opgravingen in en bij de Basiliek van San Sebastiano*, in *De Beiaard*, Jaarg. I, Aug. 1916.

[3]) G B. de Rossi, *La Roma sotterranea*, Roma 1864—77, T. I, p. 12.

[4]) Ibidem, p. 12.

jes van Franciskanen in de katakombe van St. Kallistus, dat Pomponius Laetus en andere Humanisten daar èn in de katakomben van Praetextatus en Priscilla vertoefd hebben, hiervan blijkt alleen uit de namen die zij in de wanden hebben gegrift [1]). In de katakomben van Kallistus en Praetextatus komen de namen van Pomponius en van Platina, den schrijver van de „Levens der pausen", naast elkander voor [2]). In zijn hoofdstuk over St. Kallistus heeft Platina in enkele regels eene beschrijving gegeven van de begraafplaats (het „coemeterium"), dat naar dezen bisschop van Rome genoemd is [3]). Dit een en ander heeft niet belet, dat eene eeuw later omtrent dit „onderaardsche Rome" volslagen onwetendheid heerschte. Hoe ver dit ging, kan met het best afmeten naar een geschrift van den geleerden Onuphrius Panvinius, in het licht gezonden te Keulen in 1568: „Over de begrafenisplechtigheden der oude Christenen en over hunne begraafplaatsen". Hier wordt, voornamelijk op grond van Martelaarsboeken en het „Pausenboek" van Anastasius eene opsomming gegeven van de oude begraafplaatsen der Christenen te Rome. Slechts van drie wordt echter verzekerd, dat ze nog „gezien worden": die van St. Sebastiaan, de, vrij onbeteekenende van St. Cyriaca bij de kerk van S. Lorenzo buiten de muren, en die van St. Valentinus, „in den tuin der Augustijners" [4]). Men moet dus aannemen, dat aan dezen grooten geschiedvorscher, die omtrent het verleden van Rome alles wist, het nog bestaan van de grootste en belangrijkste katakomben, welker gedenkteekenen meer dan andere licht werpen op de oudste geschiedenis van het Christendom, onbekend is geweest. Zoowel hij als zijne tijdgenooten waren er onbewust van, dat rondom Rome, onder weiden, tuinen en wijngaarden, als onder hunne voeten, eene wereld sluimerde.

Hierin kwam verandering, toen op 31 Mei 1578 werklieden, die naar Pozzolaan-aarde groeven, in een wijnberg aan de Via Salaria, destijds toebehoorende aan Bartholomeo Sanches, den ingang ontdekten van een onderaardsche begraafplaats. Toen het gerucht hiervan zich door de stad verspreidde, wekte het groote

---

[1]) G. B. de Rossi, *La Roma sotterranea,* Roma, 1864—77, T. I, p. 2—6.
[2]) Ib., p. 4 seq.
[3]) Platina, *De vitis Summorum pontificum,* (Lugd. Bat.) 1664, 12°, p. 48.
[4]) De Rossi, l.l., p. 9 seq.

verwondering. De menschen stroomden toe om het gevondene te zien, vooral geletterden, gezelschappen van kardinalen, ambassadeurs van vreemde vorsten, en andere aanzienlijke personen [1]). Hieronder behoorde de beroemde geschiedschrijver Baronius, die in zijne „Annalen" op meer dan één plaats getuigenis aflegt van den diepen indruk, dien de ontdekking op hem en zijne tijdgenooten maakte. De aangetroffen sarkofagen [2]) en muurschilderingen waarop o.a. het beeld van den Goeden Herder met het lam op den schouder voorkwam, en waarvan men tot dusverre zelfs het bestaan niet had vermoed, droegen tot dien indruk het meeste bij [3]). Men hield het er voor, dat de katakombe van Priscilla teruggevonden was. Baronius gaf er eene beknopte beschrijving van, waaraan hij, met behulp van eene lijst uit het Vatikaan, eene opsomming toevoegde van 43 afzonderlijke katakomben, die moeten hebben bestaan [4]).

De knappe Vlaming Philippus van Winghe en na hem zijn landgenoot Jean l'Heureux brachten vele muurschilderingen der Katakomben in teekening. Het werk van den eerste werd gebruikt door den tweede, èn door Bosio; evenwel is het nooit door den druk vermenigvuldigd. Niet anders ging het met den arbeid van L'Heureux, waarvan, buiten enkele ingewijden, de geletterde wereld eerst kennis heeft gekregen door de editie van Garrucci in 1856 [5]). Een gelukkiger uitkomst had de arbeid van Antonio Bosio [6]). Als kind was hij te Rome gekomen. Hij woonde daar bij zijn oom, procurator van de ridders der Maltheserorde, welke orde naderhand de groote kosten der uitgave van zijn boek heeft gedragen. Zes-en-dertig jaren lang wijdde hij zijne studiën aan de Katakomben. In de eerste plaats ging hij topografisch te werk, en trachtte van de teruggevonden begraafplaatsen in verband met oude berichten de juiste benaming vast te stellen. Bij hem vindt men de eerste plattegronden van de gangen in enkele katakomben

---

[1]) Het aanstonds te noemen werk van Bosio, p. 411.

[2]) De aldaar gevonden Grieksche en Latijnsche opschriften en een tweetal sarkofagen zijn afgebeeld bij Bosio, p. 511, 513.

[3]) Baronius, *Annales*, ad ann. 57, § 114, in de uitg. van Pagius, Luc. 1738, T. I, p. 456; ad ann. 130, § 2, T. II, p. 117.

[4]) Baronius, ad ann. 130, § 2; ad ann. 226, § 9, T. II, p. 474 seq.

[5]) *Hagioglypta sive picturae et sculpturae antiquiores*, explicatae a Joanne l'Heureux (Macario), Par. 1856.

[6]) Antonio Bosio, *Roma sotterranea*, Roma, 1632, fol. Het werk van P. Aringhi, *Roma subterranea*, Rom. 1651, fol., 2 T., is er een, hier en daar veranderde, maar niet verbeterde vertaling van. De fraaie platen van Bosio werden hier nogmaals afgedrukt.

(p. 591 *a*, *b*, *c*, *d*, *e*). Intusschen heeft hij, afgaande op niet altijd betrouwbare en ten deele zelfs vervalschte martelaarsakten, in de aanwijzing der oude benamingen meer dan eens misgetast. Van duurzame waarde was wat hij in de tweede plaats deed. Hij heeft namelijk van de ontdekte muurschilderingen, beeldhouwwerken, opschriften, lampen, urnen, enz. fraaie afbeeldingen en beschrijvingen gegeven, alles naar topografische orde. Vele kunstwerken verkeerden in het begin der zestiende eeuw nog in een ongeschonden staat, of waren althans veel minder beschadigd dan tegenwoordig. Men begrijpt, dat het soms zeer vruchtbaar kan zijn Bosio's afbeeldingen met den tegenwoordigen toestand te vergelijken. Ook geeft hij afbeeldingen van kunstwerken die thans niet meer bestaan.

Daarna stond het wetenschappelijke of kunsthistorische onderzoek weder zeer lang stil. Reizigers naar Rome drongen iets dieper in de onderaardsche gewelven door dan de pelgrims vroeger, maar niet veel. Behalve in St. Sebastiaan bestond er ternauwernood een behoorlijke ingang [1]). De Engelsche geschiedschrijver Burnet beschouwde alles met een door en door sceptisch oog, en hield het er voor, dat de Katakomben alle van heidenschen oorsprong waren, al hadden de Christenen er in de 4de en 5de eeuw in begraven. Hij maakte de Protestantsche wetenschap te schande, door te verstaan te geven dat men, bij hetgeen R.-Katholieke geleerden in de Katakomben meenden te zien, te doen had met monnikenbedrog [2]). Fabretti bezorgde eene uitgave van de opschriften in twee katakomben die aan Bosio onbekend gebleven waren [3]). In dezen tijd werden de oude begraafplaatsen bijna uitsluitend bezocht om er reliquiën en alle „heilige" voorwerpen die men maar wegdragen kon, uit te voorschijn te halen. Een protest van Mabillon tegen de lichtvaardige wijze waarop men deze reliquiën als van bepaalde martelaars afkomstig, aan den man trachtte te brengen [4]), lokte een verweerschrift uit van Boldetti, die met het toezicht over de Katakomben belast was [5]). Het werk bezit slechts

---

[1]) *Memoirs of John Evelyn*, ed. by W. Bray, Lond. 1818, Vol. I, p. 153, 163 seq.

[2]) Burnet, *Nauwkeurige Voyagie door Italien* etc., Utr. 1687, blz. 123—129. J. Mollerus, *Cimbria literata*, Havniae, 1744, fol., T. I., p. 750, maakt melding van een geschrift van P. Zornius, waarin het gevoelen van Burnet wordt verdedigd.

[3]) R. Fabretti, *Inscriptionum antiquarum explicatio*, Romae, 1702, fol. Hierin ook eenige afbeeldingen.

[4]) *Eusebii Romani sive Joannis Mabillonii ad Theophilum Gallum epistola de cultu sanctorum ignotorum*, Ultrajecti, 1705.

[5]) Boldetti, *Osservazioni sopra i cimeteri dei S.S. Martiri*, Rom. 1720, 2 voll., fol.

geringe wetenschappelijke waarde. De prachtuitgave van Bottari [1]) bestaat voornamelijk uit een vernieuwden afdruk van de platen van Bosio, met toevoeging van eene geleerde uitlegging bij iedere plaat, waarin echter dikwijls misgetast wordt. In de nog veel kostbaarder uitgave van Perret [2]) werd voor de eerste maal beproefd de muurschilderingen der Katakomben in kleuren weer te geven. Dit gelukte echter zeer slecht. Het werk bevat ook een zeer fraaie verzameling nabootsingen van opschriften, goudglazen en andere voorwerpen. Eerst met De Rossi [3]) kwam het onderzoek der Katakomben weder voorgoed op wetenschappelijken grondslag te rusten. Aan De Rossi ontleenden Spencer Northcote en Brownlow de stof voor een veel beknopter boek [4]), waarvan eene Fransche uitgave door Allard [5]), eene Duitsche door Kraus [6]) werd bewerkt. Ook Roller steunt in hoofdzaak op De Rossi. Hij streeft echter naar eene zelfstandige kritiek van het materiaal, door De Rossi verstrekt, geeft een schat van kostelijke heliogravures, en tracht de overgeleverde gedenkteekenen, muurschilderingen, sarkofagen, enz. voor het eerst chronologisch te rangschikken [7]). Een volkomen zelfstandig werk, het beste dat over de Katakomben het licht heeft gezien, is dat van De Rossi's leerling Jos. Wilpert [8]). De afbeeldingen in kleuren zijn bedrieglijk getrouw. En van de Inleiding weet men niet wat het meest te bewonderen: de grondigheid van den inhoud of den schoonen vorm. Een geschrift van Wittig behandelt een aantal beeldhouwwerken, meest fragmenten, aanwezig in het Duitsche Campo Santo te Rome [9]). Von Sybel's „Christliche Antike" is een geleerde en handige compilatie[10]). Van bescheiden omvang zijn een paar ge-

---

[1]) *Sculture e pitture dei cimiteri di Roma, publicate gia dagli autori della Roma sotterranea*, Rom. 1737, 3 voll., fol.

[2]) L. Perret, *Les catacombes de Rome*, Par. 1851 (vol. I—V); 1855 (vol. VI).

[3]) G. B. de Rossi, *La Roma sotterranea*, Rom. 1864—1877, 3 Tom., fol.; met supplement door O. Jozzi, Rom. 1898, fol.

[4]) J. Spencer Northcote and W. R. Brownlow, *Roma sotterranea*, Lond. 1869.

[5]) J. Spencer Northcote et W. R. Brownlow, *Rome souterraine*, découvertes de M. de Rossi, trad. p. Allard, Par. 1872.

[6]) F. X. Kraus, *Roma sotterranea*, Freib. i. Br., 1879.

[7]) Th. Roller, *Les catacombes de Rome ; l'art et les croyances religieuses pendant les premiers siècles*, Par. [1879—1881], 2 voll., fol.

[8]) J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, mit 267 Tafeln, und 54 Abb. im Text, Freib. i. Br. 1903, 2 Bde., fol.

[9]) J. Wittig, *Altchristliche Sculpturen*, Rom. 1906, fol.

[10]) L. von Sybel, *Chrisliche Antike*, Marb. 1906, 1909; 2 Bde.

schriftjes van Mitius [1]) en Stuhlfauth [2]). Nieuwe en belangrijke aanwinsten op dit gebied zijn geleverd door Wilpert [3]) en Marucchi [4]).

---

[1]) O. Mitius, *Jonas auf den Denkmälern*, Freib. i. B. 1897 (in *Archäologische Studien*, uitg. door J. Ficker).

[2]) G. Stuhlfauth, *Die Engel in der altchristlichen Kunst*, Freib. i. B. 1897 (in dezelfde *Studien*).

[3]) J. Wilpert, *Die Papstgräber und die Cäciliengruft in der Katakombe des H. Kallistus, I. Ergänzungsheft zu De Rossi „Roma sotterranea"*, Freib. i. Br., 1909.

[4]) *I monumenti del Museo Pio-Lateranensi, riprodotti di O. Marucchi*, Milano, 1910; *Roma sotterranea* (nuova serie), Tom. I, fascic. 1, 2, Rom. 1909, 1915: *Monumenti del cimitero di Domitilla, descritti da O. Marucchi.*

ANTONIO BOSIO, *Roma sotterranea*, Roma, 1632. — ARINGHI, *Roma subterranea*, Rom. 1651, 2 Tom., fol. — B. PLATINA, *De vitis ac gestis summorum pontificum*, [Lugd. Bat.], 1664, 12°.— BURNET, *Nauwkeurige Voyagie door Italien, Switserland etc.*, Utr., 1687, 4°. — RAPHAËL FABRETTI, *Inscriptionum antiquarum explicatio*, Romae, 1702, fol. — PETRUS ZORNIUS, *De Catacumbis*, Lipsiae, 1703, 4°. — BOLDETTI, *Osservazioni sopra i cimiteri dei S. S. Martiri ed antichi cristiani di Roma*, Rom. 1720, 2 vols., fol. — BOTTARI, *Sculture e pitture sagre dei cimiteri di Roma*, Roma, 1737, 3 vols., fol. — CAESAR BARONIUS, *Annales ecclesiastici*, in de uitgave van Pagius, Luc. 1738, T. I, II. — JOH. MOLLERUS, *Cimbria literata, Havniae*, 1744, fol., T. I. — *Memoirs of John Evelyn*, ed. by W. Bray, Lond. 1818, Vol. I. — *De aflaten der zeven kerken van Rome, volgens een HS. der XIV Eeuw*, in het *Archief voor kerkelijke geschiedenis*, verz. door Kist en Royaards, Leid. 1835, Dl. VI, blz. 313 vlg. — G. MARCHI, *Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del Cristianesimo*, Roma, 1844. — HERMANN VON FRITSLAR, *Das Heiligenleben* in de *Deutsche Mystiker des vierzehnten Jahrhunderts*, herausg. von F. Pfeiffer, Leipz. 1845, Bd. I, S. 65. — L. PERRET, *Les catacombes de Rome*, Par. 1851 (Vol. I—V); 1855 (Vol. VI). — JOANNES L'HEUREUX (Macarius), *Hagioglypta sive picturae et sculpturae sacrae antiquiores, quae Romae reperiuntur*, Par. 1856. — G. B. DE ROSSI, *La Roma sotterranea cristiana*, Roma, 1864—77, T. I—III. — J. SPENCER NORTHCOTE and W. R. BROWNLOW, *Roma sotterranea*, Lond. 1869. — TH. ROLLER, *Les catacombes de Rome, histoire de l'art et des croyances religieuses pendant les premiers siècles*, Par., s. a. [1879—1881], 2 vols., fol. — F. X. KRAUS, *Roma sotterranea ; Darstellung der Forschungen De Rossi's, mit Zugrundelegung des Werkes von Northcote u. Brownlow*, Freib. i. Br., 1879. — G. STUHLFAUTH, *Die Engel in der altchristlichen Kunst*, Freib. i. B., 1897 (in de *Archäologische Studien* van Ficker). — O. MITIUS, *Jonas auf den Denkmälern des christlichen Alterthums*, Freib. i. B. 1897 (in de *Archäologische Studien*, herausg. v. J. Ficker). — J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freib. i. Br., 1903, 2 Bde. fol., mit 267 Tafeln und 54 Abb. im Text. — LUDW. VON SYBEL, *Christliche Antike*, Marb. 1906—1909, 2 Bde. — J. WITTIG, *Die altchristlichen Skulpturen im Museum des deutschen Campo Santo in Rom ;* Rom. 1906, fol. — J. WILPERT, *Die Papstgräber und die Cäciliengruft in der Katakombe des H. Kallistus, 1es Ergänzungsheft zu De Rossis Roma sotterranea*, Freib. i. Br., 1909. — *I monumenti del Museo cristiano Pio-Lateranensi*, riprodotti di O. Marucchi, Milano, 1910, fol. — J. G. R. ACQUOY, *Handleiding tot de kerkgeschiedvorsching en kerkgeschiedschrijving*, bew. door F. Pijper, 's-Gravenh. 1910. — M. LAURENT, *L'art chrétien primitif*, Brux. 1911, 2 Tom.—O. MARUCCHI, *Handbuch der christlichen Archeologie*, deutsch von Segmüller, Einsiedeln, 1912. — H. ACHELIS, *Altchristliche Kunst*, Giessen, 1913 (aus *Zeitschrift für die neutestamentische Wissenschaft*, 12, 4; 13, 3,).

HOOFDSTUK VII.

BRONNEN VOOR DE GESCHIEDENIS DER OUD-CHRISTELIJKE KUNST BUITEN DE SCHILDER- EN BEELDHOUWWERKEN.

Hoe oud zijn de kunstwerken der Katakomben? Zijn er hulpmiddelen om te bepalen uit welke eeuw ze dagteekenen? Het antwoord op deze vraag mag bevestigend luiden. De bedoelde hulpmiddelen mogen slechts op behoedzame en oordeelkundige wijze worden gebruikt, maar zij ontbreken niet.

De overgroote meerderheid der overgebleven muurschilderingen en sarkofagen van de oude Christenen legt omtrent oorsprong en tijd van ontstaan, geen onmiddellijk getuigenis af. Het is daarom noodig dienaangaande licht te zoeken buiten deze monumenten om. In de eerste plaats komen hiervoor de opschriften in aanmerking. Christelijke opschriften zijn uitgegeven door De Rossi. Het eerste deel, dat voor ons van het meeste belang is, bevat 1374 inscripties uit de zes eerste eeuwen, hoofdzakelijk grafschriften uit de Christelijke begraafplaatsen te Rome [1]). Hiermede dienen de opschriften van gelijken aard in Gallië gevonden en door Le Blant bijeengebracht [2]), vergeleken te worden. De eerste inscriptie bij De Rossi opgenomen, is uit het j. 71 n. Chr. Kan men nog lichtelijk twijfelen of zij het graf van een Christen heeft gedekt, — de oudste inscripties waarvan de Christelijke oorsprong met voldoende zekerheid mag worden aangenomen, zijn uit de jaren 107 en 111. De Rossi biedt er 34 die voorafgaan aan het j. 325; en 459 tusschen de jaren 325 en 400. De marmeren bordjes, waarin de inscripties der Katakomben voor een deel gebeiteld zijn en die soms eene dagteekening dragen, vertoonen nu en dan zelve kleine afbeeldingen en symbolische voorstellingen [3]), die weder

[1]) *Inscriptiones christianae urbis Romae*, ed. J. B. de Rossi, Rom. 1857—61, Vol. I, fol.

[2]) *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, réunies p. E. Le Blant, Par. 1856, 1865, 2 tom., 4°; *Nouveau recueil des inscriptions*, Par. 1892. Nieuw materiaal is aangebracht en verwerkt door E. L. Smit, *De oud-Christelijke monumenten van Spanje*, 's-Grav. 1916.

[3]) Roller, *Les catacombes*, T. I, Pl. X—XII, XXII.

kunnen dienen tot opheldering van de muurschilderingen en de beeldhouwwerken der graftombes. Zoo wordt de ouderdom van „Christus tusschen de 12 apostelen" in Domitilla (Wilpert, T. 155.2) aangeduid door een graffito uit het j. 348, te vinden aan een graf in de tegenover liggende kamer. Dat eene soortgelijke voorstelling (Wilpert, T. 152), uit dien tijd is, wordt aangewezen door opschriften uit 337 en 340 [1]), in dezelfde kamer als dit schilderwerk gevonden. De ouderdom van het fresco, in de katakombe van St. Markus en Marcellinus, voorstellende: Christus tusschen de vier Evangelisten (Wilpert, T. 162.2), is af te leiden uit een opschrift op een graf in de onmiddellijke nabijheid, uit 340. In eene kamer die later aangelegd moet zijn dan de boogvormige grafnis (het „arcosolium") van den wijnbouwer, in St. Priscilla, leest men een graffito uit 373 [2]). Het „arcosolium" (Wilpert, T. 202) moet dus ouder zijn. Zoo moet men op grond van een opschrift aannemen, dat de groep van Veneranda met de H. Petronella in de katakombe van Domitilla kort na 356 geschilderd is (Wilpert, T. 213). De bedoelde kunstwerken zijn alle aangebracht nà het j. 325 of nà Konstantijn den Groote. Gedagteekende muurschilderingen uit de voorafgaande periode zijn veel zeldzamer. Toch kunnen ook hiervan eenige voorbeelden worden bijgebracht. De kapel in de katakombe van Lucina met zekere afbeelding van den Goeden Herder (Wilp., T. 66.2) moet aangelegd zijn vóór het graf van bisschop Cornelius van Rome († 252). De beroemde krypt der vijf heiligen (Wilp., T. 110, 111), in de katakombe van St. Kallistus, is maar enkele schreden verwijderd van de grafkamer van bisschop Gaius († 296), terwijl zij denzelfden lichtkoker deelt met een dubbele krypt, die blijkens een opschrift onder bisschop Marcellinus (296—303), werd aangelegd en er vlak tegenover ligt [3]). Zulke gedagteekende monumenten vormen een hechten grondslag voor de geschiedenis dezer muurschilderingen. Het zijn toetssteenen, waarmede men een groot aantal andere beoordeelen kan. Op soortgelijke wijze wordt de geschiedenis der gebeeldhouwde sarkofagen althans eenigermate opgehelderd. Een brokstuk van het deksel van een sarkofaag uit het j. 273 werd in 1853 in de onder-

---

[1]) Blanchinus, *Praefatio*, vóór Anastasius Bibliothecarius, *Vitae pontificum*, Rom. 1728, fol., p. XXV, col. 1; De Rossi, *Inscriptiones*, Vol. I, N. 47, 56.

[2]) Bosio, *Roma sotterranea*, p. 439, col. 1; Wilpert, *Malereien*, Textband, S. 123.

[3]) Wilpert, *Malereien*, Textband, S. 123 f.

aardsche begraafplaats van Praetextatus te Rome gevonden. Het vertoont schapen, en zal in gaven toestand een herderstafereel, waarschijnlijk den Goeden Herder te zien gegeven hebben [1]). De teekening van een sarkofaag-fragment, gevonden in de katakombe van Petrus en Marcellinus te Rome, is bewaard gebleven in een handschrift. Zij stelt het bezoek der Herders aan den stal te Bethlehem voor, terwijl men hier reeds os en ezel ziet verschijnen. Blijkens het opschrift was de marmeren tombe uit 343 [2]). In 1852 ontdekte De Rossi dicht bij den ingang van de katakombe van Praetextatus, haast boven aan den trap, een gebeeldhouwden marmeren sarkofaag, met een opschrift op het deksel van het j. 353 [3]). Een marmeren sarkofaag met weinig beeldhouwwerk, thans in het museum Kircher, werd in 1849 in een wijngaard door De Rossi gevonden. Het opschrift is van 378 [4]). De beroemde, uit Parisch marmer gehouwen sarkofaag van Junius Bassus, volkomen gaaf bewaard in de grotten van het Vatikaan, is uit 359 [5]). De ouderdom van zeker sarkofaag-fragment te Avignon kan bezwaarlijk later gesteld worden dan het begin der Vde eeuw. Dit is af te leiden uit de woordenkeus van het opschrift, ofschoon de dagteekening ontbreekt [6]).

Een ander middel om den ouderdom der kunstwerken in de Katakomben te bepalen, is gelegen in het wedervinden van de graven van historische personen. Met behulp van zekere schriftelijke getuigenissen is dit aan De Rossi inderdaad eenige malen gelukt. Een voorname bron bestaat in de pausenkroniek (Liber pontificalis). Hierdoor weten wij, dat verscheidene bisschoppen van Rome in de derde eeuw begraven zijn in de katakombe van Kallistus: Zephyrinus, Pontianus, Anterus, Fabianus, Xystus II, Eutichianus en Gajus. In de vierde eeuw vonden daar hun graf: Eusebius en Miltiades [7]). Nog in de derde eeuw werd Urbanus in de katakombe van Praetextatus op de Via Appia ter aarde besteld [8]). De bisschoppen Marcellus, Silvester, Liberius en Siricius ontvingen hunne laatste rustplaats in de katakombe van Priscilla op de Via

---

1) De Rossi, *Inscriptiones*, T. I, No. 12.
2) Ib., No. 73. 3) Ib., No. 118. 4) Ib., No. 275.
5) Bij Roller, *Les catacombes*, T. II, Pl. 59.
6) Le Blant, *Sarcophages de la Gaule*, Par. 1886, p. 28 en Pl. IX, 1.
7) *Liber pontificalis*, ed. Th. Mommsen, Berol. 1898, 4°, P. I, c. 16, 19, 20—25, 28 v., 32 v.
8) *Liber pontificalis*, ed. Th. Mommsen, P. I, c. 18.

Salaria [1]). Deze gegevens worden aangevuld en ten deele bevestigd door den oudsten Christelijken kalender. Deze houdt eene lijst in van de bijzetting van de bisschoppen van Rome, van Lucius († 255) tot Julius I († 352). Verder ontvangt men hier nog eene tweede lijst van de „bijzetting der martelaren", in dezen trant: 20 Jan. Van Fabianus [in de katakombe] van Kallistus; en van Sebastianus in de katakombe [die naar hem heet]; 21 Jan. van Agnes op de Via Nomentana, enz. enz. [2]).

Reeds in de tweede helft der vierde eeuw heeft bisschop Damasus van Rome (366—384) groote moeite gedaan om de graven zijner voorgangers en die van andere „heiligen" in de Katakomben terug te vinden, en door opschriften in verzen [3]), met fraaie letters in groote marmeren platen gegrift door Furius Dionysius Filocalus, voor vergetelheid te bewaren. Nadat reeds vroeger verscheidene dezer opschriften waren teruggevonden, slaagde De Rossi er in nog eenige zeer belangrijke op te sporen [4]). Schitterend was de ontdekking van de pausenkrypt, in de katakombe van St. Kallistus, waarin negen pausen der derde eeuw begraven zijn geworden [5]). Een sierlijk opschrift daarin van bisschop Damasus, scheen verloren gegaan. De Rossi slaagde er evenwel in het uit 121 brokstukjes, die op den grond lagen, te reconstrueeren [6]). Ook de oorspronkelijke opschriften op de afsluitingen van de graven van eenige bisschoppen, werden in fragmenten uit stof en puin door De Rossi opgedolven. Gewichtig was ook de ontdekking der fraaie krypten van Cornelius [7]), bisschop van Rome, van St. Caecilia en andere personen waaraan historische herinneringen verbonden zijn [8]). De vaste gegevens door deze ontdekkingen verkregen, waren van onschatbare waarde voor de beoordeeling van andere vondsten.

Van de schriftelijke bronnen die De Rossi ten dienste stonden,

---

[1]) *Liber pontificalis*, c. 31, 34, 37, 41.

[2]) Uitgegeven door Mommsen, *Ueber den Chronographen vom Jahre 354*, Leipz. 1850 (in Bd. I der *Abhandlungen der philol.-hist. Classe der Sächsischen Gesellsch. der Wissenschaften*), S. 631 ff.

[3]) *Liber pontificalis*, c. 39.

[4]) De Rossi, *Roma sotterranea*, T. I, p. 118—121.

[5]) De Rossi, *Roma*, T. II, p. 20—112.

[6]) De Rossi, *Roma*, T. II, p. 23 seq. en Tav. II, 1. Het gevondene is nog aangevuld door Wilpert, *Die Papstgräber*, Freib. i. Br., 1909.

[7]) De Rossi, T. I, p. 274—305.

[8]) Afbeeldingen bij De Rossi, Tom. I, Tav. IV—VII (Cornelius); Tom. II, Tav. I, I A, II—IV (pausen-krypt).

mogen hier nog genoemd worden: de oudste „sacramentariën", de oudste martelaarsboeken, en de oudste reisboeken voor de pelgrims naar Rome. In de sacramentariën toch wordt van vele heiligen niet enkel vermeld op welken datum hun sterfdag of liever hun hemelsche geboortedag gevierd wordt, maar ook in welke katakombe zij begraven zijn. De geloovigen hebben dan gelegenheid zich voor het verrichten hunner gebeden derwaarts te begeven. In het „sacramentarium" bijv. dat op naam staat van Leo I worden de gebeden aangetroffen voor den gedenkdag van den H. Stephanus (2 Aug.). Het opschrift boven deze gebeden luidt: „Geboortedag van St. Stephanus, in de begraafplaats van Kallistus, aan de via Appia" [1]). Desgelijks worden de gebeden op de gedenkdagen van Xystus, Felicissimus en Agapetus aldus ingeleid: „6 Augustus. Geboortedag van den heiligen Xystus in de begraafplaats van Kallistus; en van Felicissimus en Agapetus in de begraafplaats van Praetextatus, aan de Via Appia" [2]).

Overeenkomstige diensten kunnen de martelaarsboeken bewijzen. In het martelaarsboek dat op naam van Hiëronymus staat [3]), maar waarvan de oudste redactie dagteekent uit de zesde eeuw [4]), worden, naar de volgorde van den kalender, de gedenkdagen voor een aantal plaatsen in het Westen opgesomd. Wat Rome betreft, wordt van een aantal bisschoppen, heiligen en martelaren opgesomd in welke katakombe ze begraven zijn. Het luidt bijv. aldus: „6 Feb. te Rome, aan de Via Appia, in hare begraafplaats, het martelaarschap der heilige Sotheris, maagd; 20 Febr., te Rome, aan de Via Appia, in de katakombe van Kallistus, de begrafenis van Gajus, bisschop; 22 Febr. te Rome, aan de Via Tyburtina, bij de kerk van den heiligen Laurentius, de geboortedag van St. Concordia" [5]).

In de reisboeken of „Itineraria" voor pelgrims naar de heilige stad werden hoofdzakelijk die kerken, kapellen en katakomben opgesomd, waar het stof der bisschoppen van Rome, en der mar-

---

[1]) *Sacramentarium*, in *Leonis magni opera*, cur. P. et H. Ballerinii, Venet. 1756, fol., T. II, col. 79.

[2]) *Sacramentarium*, in *Leonis magni opera*, T. II, col. 84.

[3]) *Martyrologium D. Hieronymo tributum*, F. M. Florentinius vulg., Lucae, 1666, fol.

[4]) Zie de nieuwe kritische editie van De Rossi en Duchesne, in de *Acta Sanctorum Novembris*, T. II, P. I, Brux. 1894, *Prolegomena*, p. XLVII, L seq.

[5]) Soortgelijke opgaven in het martyrologium van Beda, in zijne *Opera*, Lond. 1843, Vol. IV, en in dat van Usuardus, Antv. 1583.

telaren rust. Hiertoe behoort een uitvoerig en nauwkeurig geschrift, waarschijnlijk dagteekenende uit den tijd van paus Honorius I (625—638), en opgenomen onder de werken van Alcuïnus [1]). De schrijver laat den reiziger beginnen in het Noorden, en voert hem langs het Oosten en Zuiden der stad naar het Westen. De vervaardiger van een ander boekje, ook gedrukt in de werken van Alcuinus, maar in verbeterden tekst uitgegeven door Ab Eckhart [2]), laat den pelgrim juist den tegenovergestelden weg gaan. De „Wonderbaarlijkheden van Rome" zijn van heel wat later dagteekening en zeer onnauwkeurig [3]).

---

[1]) *Notitia Ecclesiarum Urbis Romae*, achter *Alcuini opera*, cur. Frobenii, Ratisbonae, 1777, fol., Tom. II, vol. I, App. III.

[2]) J. G. ab Eckhart, *De rebus Franciae*, Wirzeb. 1729, fol., T. I, p. 831—834.

[3]) *Mirabilia Romae*, ed. G. Parthey, Berol. 1869.

TH. MOMMSEN, *Ueber den Chronographen vom J. 354*, Leipz. 1850 (in Bd. I. der *Abhandlungen der philol.-hist. Classe der kön.-sächs. Ges. der Wissenschaften*). — *Polemii Silvii Laterculus*, herausg. von Mommsen, Leipz. 1853 (in de *Abhandlungen der philol.-hist. Classe der kön-sächs. Ges. der Wissenschaften*). — *Liber pontificalis*, P. I, ed. Th. Mommsen, Berol. 1898, 4° (in de *Monumenta Germaniae, Gestorum pontificum romanorum Vol. I*). — F. BLANCHINUS, *In vitas pontificum romanorum praefatio*, geplaatst voor T. III van Anastatius Biblothecarius, *De vitis romanorum pontificum*, Rom. 1728, fol. — F. PIJPER, *De heiligenvereering*, 's-Gravenh. 1911. — ANT. BOSIO, *Roma sotterranea*, Rom. 1632. — FABRETTI, *Inscriptionum antiquarum explicatio*, Romae, 1702. — BOTTARI, *Sculture e pitture di cimiteri di Roma*, Rom. 1737, T. I. — *Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, ed. J. B. de Rossi, Romae, 1857—61, 1888, vol. I, II, pars 1, fol. — *Inscriptions chrétiennes de la Gaule, antérieures au VIIIe siècle, réunies* par Edm. Le Blant, Par. 1856, 1865, 2 Tom., 4°. — *Nouveau recueil des inscriptions chrétiennes de la Gaule*, par Edm. Le Blant, Par. 1892 (*Collection de documents inédits sur l'histoire de France*). — LE BLANT, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Par. 1886 (in de *Collection de documents inédits sur l'histoire de France*), fol. — ROLLER, *Les catacombes de Rome*, T. I. — *Sacramentarium Leoni tributum*, in *Leonis magni opera, cur.* P. etc. H. Ballerinii, Venet. 1756, T. II, fol. — *Vetustius occidentalis ecclesiae martyrologium D. Hieronymo, tributum*, F. M. Florentinius vulg., Lucae 1666, fol. — *Martyrologium Hieronymianum*, in de *Acta sanctorum Novembris*, Brux. 1894, T. II, P. I. — BEDA VENERABILIS, *Martyriologium de natalitiis sanctorum*, in zijne *Opera omnia*, ed. J. A. Giles, Lond. 1843, Vol. IV. — USUARDUS, *Martyrologium, quo romanae ecclesiae utuntur*, Antv. 1583. — J. G. AB ECKHART, *Commentarii de rebus Franciae orientalis*, Wirceburgi, 1729, T. I, fol. — WILLIELMUS MALMESBURIENSIS, *De gestis regum Anglorum*, L. IV, in de *Rerum Anglicarum scriptores*, Francof. 1601, fol. — ZACHARIAS, bij Angelo Mai, *Scriptorum veterum nova collectio*, Rom. 1836, T. X, 4°. — *Notitia Ecclesiarum urbis Romae*, achter: *Flacci Albini seu Alcuini opera*, cur. Frobenii, Ratisbonae, 1777, T. II, Vol. I.

HOOFDSTUK VIII.

DE MUURSCHILDERINGEN IN DE KATAKOMBEN TE ROME, VERGELEKEN MET DIE TE POMPEJI.

De grafteekenen, ontdekt bij het wedervinden van het oude Pompeji en de muurschilderingen op de wanden der huizen aldaar, vormen eene merkwaardige stof van vergelijking met de graven en de muurschilderingen der oude Christenen in de katakomben te Rome. De overblijfselen te Pompeji geven een onwraakbaar getuigenis af omtrent zeden en opvattingen, den stand der kunst, hare hulpmiddelen, symbolen, en den trap harer volmaking in eene Italiaansche stad in de eerste eeuw onzer jaartelling. Door hare verwoesting heeft men een vast punt, waaruit men het voorafgaande en het volgende beoordeelen kan.

Door de bouwvallen van Pompeji weten wij met volkomen zekerheid, wat trouwens door gedenkteekenen van andere herkomst bevestigd wordt, dat de Romeinsche kunst in de eerste eeuw van het keizerrijk eene hooge ontwikkeling had bereikt. Hare voortbrengselen, zoowel op het gebied van schilderkunst als op dat van beeldhouw- of bouwkunst kenmerken zich door eene uitnemende schoonheid [1]). Voor de beoordeeling van de muurschilderingen in de onderaardsche begraafplaatsen te Rome, en in 't algemeen van de scheppingen der Oud-Christelijke kunst, geeft ons het gezegde eene aanwijzing, dat werken die door schoonheid van vormen uitmunten, mogen doen denken aan hoogen ouderdom. Daarentegen staat vast, dat de kunstvoortbrenselen van later tijd, bijv. na de vierde eeuw ontstaan, de vroegere schoonheid missen, en dit te meer naarmate ze jonger zijn.

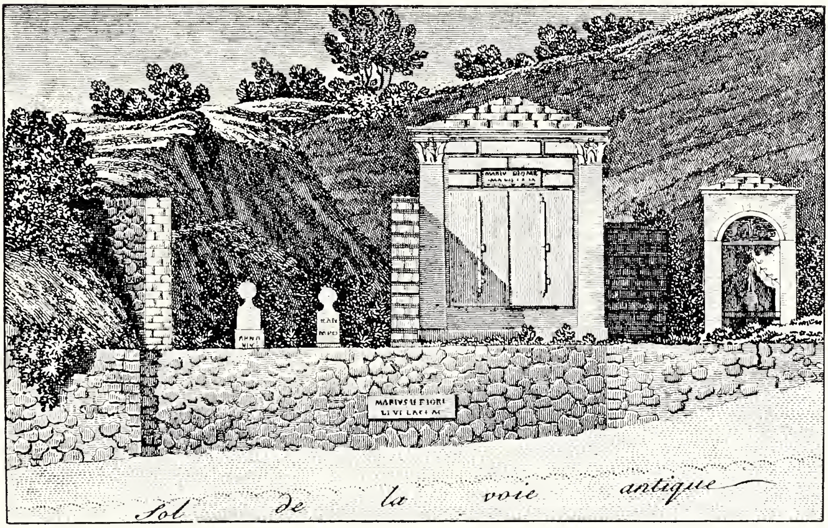
De grafteekenen te Pompeji doen ons het verschil in de wijze van begraven tusschen Christenen en niet-Christenen duidelijk

---

[1]) F. Mazois, *Les ruines de Pompéi*, Par. 1812—1829, P. I—IV; W. Zahn, *Die merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji*, Berl. 1828—1859; A. Mau, *Pompeii, its life and art*, New York, 1899; H. Thédenat, *Pompéi*, Par. 1906.



Opwekking van Lazarus. (Blz. 47).



Graf van Arrius Diomedes. (Blz. 47).

aanschouwen. Men lette op de tombes in den vorm van altaren of kleine tempels langs den zoogenaamden „Gravenweg" buiten de Herculaansche poort [1]). In de tombe bevindt zich meestal een kelder, voor het brengen van de jaarlijksche offeranden of plengingen, terwijl de urnen, met het stof der verbrande afgestorvenen, hetzij daarbinnen [2]) in nissen in den wand zijn nedergezet, of buiten de tombe in den grond begraven. (Op minder kostbare wijze ziet men in een paar „columbariën" van slaven, buiten Rome bewaard gebleven, eenige honderdtallen van urnen in rijen boven elkander langs de wanden van een grooten kelder opgeborgen. De graven der Scipionen aldaar, waarin onverbrande lijken zijn ter aarde besteld, doen in de verte denken aan de Christelijke katakomben, maar vormen een uitzondering).

Verder wijzen de monumenten te Pompeji op groot verschil in de symbolen waarmede Christenen en niet-Christenen hunne gevoelens omtrent den dood hebben uitgedrukt. De meeste symbolen die te Pompeji worden aangetroffen, komen op of bij Christelijke graven in het geheel niet voor. Dikwijls zijn ze voor ons zelfs moeilijk verstaanbaar. Merkwaardig is dat van de vrouw die een krans nederlegt op het geraamte van een kind. Wèl verstaanbaar is dat van Ulysses, die het woord vindt van het raadsel van de Sphinx. Behalve verschil is er echter ook overeenkomst, bijv. in het schip op de graftombe van Naevoleia Tyche te Pompeji, dat groote gelijkenis vertoont met zekere afbeeldingen in de Katakomben, bijv. met eene muurschildering in St. Kallistus, door Wilpert gesteld in de 2de eeuw (T. 39). Merkwaardiger is het volgende. Meermalen wordt in de Katakomben eene voorstelling aangetroffen van de opwekking van Lazarus. In deze afbeeldingen komt het grafmonument, waaruit Lazarus te voorschijn treedt (Wilpert T. 39, 45), nauwkeurig overeen met dat van Arrius Diomedes te Pompeji (Mazois, P. I, Pl. IV, 1). De beroemde grafurn te Pompeji, bekend als de „Blauwe Vaas", vertoont een vroolijk tafereel van den wijnoogst (Mau, p. 408). Afbeeldingen nu van wijnranken en van den wijnoogst zijn ook aan de Katakomben niet vreemd (Wilpert, T. 33, 34). Voorstellingen van Amor en Psyche te Pompeji (Thédenat, p. 125), gelijken sprekend op andere in de Katakomben te Rome (Wilp., T. 52.1; 53). Zeer gewoon in de huizen te

---

[1]) Mau, *Pompeii*, Pl. IX, fig. 102, 226, 233; Mazois, P. I, Pl. XVI, fig. 3.

[2]) Mazois, Part. I, Pl. XV, en XIX, fig. 2.

Pompeji is eene verdeeling der wanden in vakken, op welke vakken dan allerlei schilderstukjes in fresco zijn aangebracht (Thédenat, p. 127). Hetzelfde aanschouwt men te Rome (Wilp., T. 31; 30.2). Vooral zwevende figuurtjes in een groot vierkant effen vak zijn te Pompeji geliefd [1]); ook dit te Rome en in de oudste Katakomben (Wilp., T. 2, 4). Eene gewelfschildering te Pompeji (Zahn, I, 27) doet denken aan meer dan één gewelfschildering in de Katakomben (De Rossi, I, Tav. 10) [2]). De draak als ornament op de wanden in Pompeji (Zahn, I, 89) komt geheel overeen met den draak als ornament in de fresco's der Katakomben, of met het zeemonster in de tafereelen der geschiedenis van Jonas (Wilpert, T. 11, 26, 47.2). De visscherin te Pompeji (Zahn, I, 20) heeft haren tegenhanger in den visscher in St. Kallistus (Wilp. T. 27.3). De pauwen (Mazois, T. II, Pl. 22), en de duiven (Mau, Wandmalereien, T. XII), de dolfijnen (Zahn I), zijn hier en ginds dezelfde (Wilp., T. 12). Merkwaardig is ook nog de overeenkomst in de voorstellingen van maaltijden (Mazois, P. II, Pl. X. 1; Thédenat, p. 82; Wilp., T. 15.2; 41, 57).

---

[1]) W. Lübke, *Denkmäler der Kunst*, Stuttg. 1890, Taf. 31 A; Mau, *Wandmalerei in Pompeji*, Berl. 1882, Taf. XII, XVI.

[2]) Wat de „koppen" als ornament aangaat, vergelijke men de wanddecoratie bij Presuhn, *Pompeji*, Leipz. 1882, 4°, Reg. VI, Ins. XIV, 40.

F. Mazois, *Les ruines de Pompéi*, Par. 1812—1829, Part. I—IV, fol. — W. Zahn, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiae*, Berl. 1828—1859, fol. — Presuhn, *Pompeji, die neusten Ausgrabungen von 1874—1881*, Leipzig 1882, 4°. — Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalereien in Pompeji*, Berl. 1882. — W. Lübke, *Denkmäler der Kunst*, Stutg. 1890. — A. Mau, *Pompeii, its life and art*, transl. by F. W. Kelsey, New York, 1899. — H. Thédenat, *Pompéi, Histoire-Vie privée*, Par. 1906 (in *Les villes d'art celebres*). —

HOOFDSTUK IX.

OPSOMMING VAN DE VOORNAAMSTE MIDDELEN TER VASTSTELLING VAN DEN OUDERDOM VAN BEPAALDE MUURSCHILDERINGEN IN DE KATAKOMBEN.

Reeds werden in het voorafgaande eenige van deze middelen besproken, zooals:

gedagteekende opschriften;

de graven van bekende personen, in welker omgeving zich muurschilderingen bevinden;

punten van overeenkomst met kunstwerken en grafmonumenten in Pompeji.

Hieraan kan nog het volgende worden toegevoegd. Van voorname beteekenis is de plaats waar de kunstwerken worden aangetroffen. Bij het uithouwen der onderaardsche gangen ging men van schrede tot schrede verder. Het begin eener galerij is eerder aangelegd dan het einde, de eerste verdieping vroeger begonnen dan de tweede of derde. De geschilderde tafereelen, nauw verbonden aan de graven bij het begin eener katakombe of op de eerste verdieping, zullen dus ouder zijn dan de verder of dieper gelegene. De eerste afbeeldingen bij Wilpert (T. 2, 4, 5, 9, 11, 12) zijn ontleend aan de begraafplaats der Flaviërs en Aciliërs in de katakombe van St. Domitilla. Laatstelijk zijn deze muurschilderingen nogmaals, en thans volledig uitgegeven door Marucchi [1]). De Rossi, die deze begraafplaats ontdekte, en Wilpert beschouwen haar als nog aangelegd in de eerste eeuw onzer jaartelling. Hoe dit zij, dat ze, als dicht aan de oppervlakte gelegen, tot het oudste gedeelte dezer Katakombe behooren, mag als zeker worden aangenomen. De hooge ouderdom der bedoelde afbeeldingen schijnt, ook in verband met andere aanwijzingen, zooals bijv. overeenkomst met gedenkteekenen te Pompeji, onbetwistbaar. Behalve

[1]) Marucchi, *Roma sotterranea*, nuova serie, Rom. 1909, T. I, fasc. 1.

„Daniël in den Leeuwenkuil" komt ook de „Goede Herder" hier reeds voor. Daarentegen vond Wilpert terecht geen vrijheid het fresco van de Moeder met het kind in de katakombe van Priscilla (T. 21.1 en 22) nog aan de eerste eeuw toe te schrijven, daar het zich te ver naar binnen in deze katakombe bevindt.

De muurschilderingen zijn aangebracht op het natte „stuc", waarmede het tufsteen der wanden vooraf zorgvuldig bestreken is. Een scherpzinnig onderzoek van Wilpert bracht aan het licht, dat in verloop van tijd aan dit „stuc" steeds minder zorg is besteed. In de twee eerste eeuwen bestond het immer uit minstens twee lagen. Een fresco, op slechts één stuclaag aangebracht, is stellig niet ouder dan het midden der derde eeuw; in den regel behooren fresco's op dien kwalijk verzorgden grond in de 4de eeuw tehuis [1]).

Ook de schoonheid en de kunstvaardigheid der uitvoering moeten in aanmerking worden genomen. De regel is: hoe ouder, hoe beter uitgevoerd [2]). De vroegste schilderwerken kenmerken zich door correctheid van teekening en fijne, smaakvolle, delicate kleuren; de bij het begin aangebrachte omtrekken zijn naderhand weggeschilderd. Bij die uit late periode zijn echter de omtrekken blijven staan; dikwijls vormen zij breede, donker gekleurde streepen. Grove fouten in de teekening komen dan herhaaldelijk voor.

Op vasten bodem bevinden wij ons bij het onderscheid der kleederdrachten in de verschillende tijdperken. De „tunica", zonder of met korte mouwen, wordt bijna uitsluitend aangetroffen op schilderstukken vóór de 3de eeuw; geen ornamenten worden in die eerste periode aan de bovenkleeding toegevoegd, behalve op zijn hoogst de smalle „clavus". Van zekere muurschilderingen in „Priscilla" [3]) wordt aangenomen, dat zij uit de tweede eeuw na Christus en wel uit de eerste helft daarvan dagteekenen. Door de kleederdracht wordt deze dagteekening bevestigd (vgl. Wilp., T. 18, 19, 22, 29.2, 39, 41). Hiertoe behoort het gesprek van Christus met de Samaritaansche vrouw (T. 19). Waar de „tunica" met breede mouwen wordt aangetroffen, bevinden wij ons in de derde eeuw of later (Wilp., T. 57, 62). Daarentegen wijzen de „dalmati-

---

[1]) Wilpert, *Malereien*, Textband, S. 4—6, 124, 129.

[2]) Wilpert, a. a. O., S. 125.

[3]) Wilpert, T. 13, 14, 16; Textband, S. 131; Mau, *Wandmalerei in Pompeji*, Taf. XII.

ca" met hare twee breede banden en de sluier op den tijd van Konstantijn, of liever op het einde der derde eeuw (Wilp., T. 79, 80, 81; Textband, S. 132). Eene eigenaardige schouderbedekking, ronde zwarte ornamenten op de zoomen der kleeding (Wilp., T. 51.1), een breede „clavus" op de „tunica" (T. 110, 111), en de „paenula" (T. 160.1) zijn een bewijs, dat de kunstwerken waarop ze voorkomen, weder later zijn vervaardigd (Wilp., Textband, S. 132 f.). Ook pas laat, immers nà Konstantijn, heeft men voor de versiering der krypten de architectuur te baat genomen, en bijv. kleine kolommen (Wilpert, T. 202), of pilasters aangebracht. Het monogram van Christus in zijn oudsten vorm, ☧, ontmoet men niet eerder (Wilp., Textband, 126; T. 162.2; 207). Gelijktijdig met den lateren vorm ⳩, soms geflankeerd door de letters A en Ω, ziet men den nimbus verschijnen (T. 252, 253). Zoolang er in de Katakomben begraven werd, heeft men den nimbus uitsluitend voor Christus gebezigd (Wilp., S. 127).

HOOFDSTUK X.

VERGELIJKING VAN MUURSCHILDERINGEN EN SARKOFAGEN.

Het is van bijzonder belang de muurschilderingen in de Katakomben te vergelijken met Oud-Christelijke sarkofagen of steenen doodkisten. Eene zeer fraaie collectie dezer sarkofagen bevindt zich te Rome. Ze zijn afkomstig uit verschillende begraafplaatsen, kerken, krypten en katakomben; de meeste uit prachtig marmer gehouwen, en voor een deel van aanzienlijke afmetingen. Deze collectie is te zien in het museum der oude pauselijke residentie bij de kerk van St.-Jan-van-het-Lateraan. Zoo goed als alle daar voorhanden exemplaren zijn afgebeeld bij Roller; de volledigste en fraaiste verzameling afbeeldingen is te vinden bij Marucchi [1]). Eene groote hoeveelheid Oud-Christelijke graftombes wordt in het Zuiden van Frankrijk aangetroffen, vooral te Arles, maar ook op eene reeks van andere plaatsen. Le Blant heeft ze niet alleen afgebeeld, maar ook op voortreffelijke wijze beschreven en toegelicht [2]). De onderlinge vergelijking tusschen de sarkofagen te Rome en in het Zuiden van Frankrijk doet in het algemeen eene verrassende overeenkomst van stof en behandeling opmerken. Dezelfde onderwerpen worden behandeld, en dit op dezelfde wijze. Het is duidelijk, dat de Christenen in de beide landstreken leefden in denzelfden gedachtenkring, dezelfde idealen koesterden en in dezelfde, meest Bijbelsche voorstellingen de uitdrukking vonden voor hun gevoelens. De onderlinge afwijkingen zijn van zoo geringe beteekenis, dat ze zonder schade kunnen verwaarloosd worden; temeer, daar althans te Rome maar een beperkt aantal gedenkteekenen van dezen aard overgebleven is, weshalve men mag onderstellen, dat bij aanwezigheid van meer gegevens nog grooter overeenkomst aan het licht zou treden.

---

[1]) *I monumenti del Museo Pio-Lateranensi, riprodotti di O. Marucchi,* Milano, 1910.

[2]) Le Blant, *Les sarcophages d'Arles,* Par. 1878; *Les sarcophages de la Gaule,* Par. 1886. Nieuwe gegevens zijn verzameld door Smit, *De oud-christelijke monumenten van Spanje,* 's-Grav. 1916. Vgl. Oberman, *Oud-Christelijke sarkophagen* 's-Grav. 1911.



Sarkofaag in het museum van oudheden te Leiden. (Blz. 52).

De vergelijking tusschen de sarkofagen in het algemeen ter éène zijde en de katakombenschilderingen ter andere zijde levert naast groote overeenkomst ook ernstige verschilpunten op. Het voornaamste verschil is hierin gelegen, dat in de laatstgenoemde gedenkteekenen de Oud-Testamentische voorstellingen in veel meerdere mate de overhand hebben dan in de eerstgenoemde. Dit wordt voldoende opgehelderd als men bedenkt, dat nagenoeg alle sarkofagen eerst ontstaan zijn na de definitieve toelating van het Christendom in het Romeinsche rijk door Konstantijn den Groote. Terwijl immers voor de allereerste Christenen de H. Schrift het Oude Testament was, met welks voorstellingen, in een bepaalden Christelijken zin uitgelegd en opgevat, zij geheel vertrouwd geraakten, verkregen voor de lateren de geschriften die het tegenwoordige Nieuwe Testament uitmaken, allengs gelijke beteekenis. Dientengevolge nemen Nieuw-Testamentische voorstellingen op de sarkofagen eene grootere plaats in dan vroeger.

Een tweede verschil tusschen de katakombenschilderingen en de sarkofagen bestaat hierin, dat in de Katakomben, althans in de oudere, geen of slechts geringe sporen voorkomen van de lijdensgeschiedenis des Heeren; op de gebeeldhouwde grafteekenen daarentegen worden ze wèl aangetroffen, op de vroegste nog slechts sporadisch of in verbloemden vorm, maar straks talrijker en duidelijker en zelfs geheel onverbloemd. Dan verschijnt het kruis in de Christelijke kunst, men ziet Christus gevangengenomen, voor den rechterstoel van Pilatus gebracht; en Simon van Cyrene draagt het kruis naar Golgotha. Ook dit hangt samen met den lateren tijd van ontstaan dezer tombes. Het ideaal der klassiek-Romeinsche beschaving was de harmonie, het evenwicht, het houden van de rechte maat, het aesthetisch fraaie. Voor den geest der oude wereld was het lijden aanstootelijk, het kruis een ergernis. Vandaar dat de Christenen der eerste eeuwen het misschien minder voor zich zelf als voor anderen verborgen. Hierbij dient te worden opgemerkt, dat het kruis van Christus wel in vele geschriften der Oud-Christelijke letterkunde op den voorgrond treedt, maar niet in alle, bijvoorbeeld niet in de Leer der Twaalfapostelen (Didache) of de Apologie van Aristides.

Bij de vergelijking van katakombenschilderingen en gebeeldhouwde graftombes trekt echter de zeer groote mate van overeenstemming veel meer de aandacht dan de verschillen. In het

algemeen kan men zeggen, dat, gelijk in de Katakomben de gedachtenwereld der oude Christenen voor ons ontsloten wordt met het penseel, bij de sarkofagen hetzelfde geschiedt met den beitel. En het is in beide gevallen dezelfde wereld waarin wij worden binnengeleid. Het een vult het ander aan. De beteekenis der afbeeldingen op de wanden der Katakomben wordt in menig geval duidelijk toegelicht door de tafereelen der sarkofagen. Dikwijls hebben de Bijbelsche voorstellingen zekere vaste vormen aangenomen, die altijd weder werden herhaald. En bij de herhaling werd de beteekenis in vele gevallen allengs duidelijker uitgedrukt.

Beteekent een mannelijke figuur tusschen twee leeuwen, zooals zij reeds in de begraafplaats der Flaviërs en verder dikwijls in de Katakomben voorkomt, inderdaad Daniël in den Leeuwenkuil? Maar wie er de overeenkomstige voorstelling op de sarkofagen naast legt, zal niet twijfelen (vergel. Wilpert, T. 5 met Roller, Pl. XXXVIII, XLV, LIX; Marucchi, T. XX, 8). De Goede Herder met het lam op den schouder wordt veelvuldig in de Katakomben aangetrofen (Wilp., T. 9). Op de sarkofagen ontmoet men deze voorstelling slechts zelden; doch zij ontbreekt niet. Het zijn voornamelijk een paar van de oudste graftombes die haar te zien geven. (Le Blant, Arles, p. 4; La Gaule, Pl. LIX. 1; Roller, Pl. LII. 2; Marucchi, T. LI. 3). Beteekent de eenvoudige voorstelling in de Katakomben van een man, die een staf opheft tegen een berg, inderdaad Mozes die bij den berg Horeb het water doet te voorschijn springen uit de rots? (Wilp., T. 13). Maar op de sarkofagen wordt zij aangevuld door figuurtjes die aan het water den dorst lesschen (Roller, Pl. XLV, LI. 1; Le Blant, Arles, Pl. XVII; Marucchi, T. XXIII. 3). Elke twijfel wordt hierdoor opgeheven. De drie Godvruchtige jongelingen in den vurigen oven komen vaker in de Katakomben (Wilp., T. 13, 62) dan op de graftombes voor (Marucchi, XX. 6). Uit hunne geschiedenis wordt voornamelijk het moment voorgesteld waarop zij weigeren het beeld van Nebukadrezar te aanbidden (Le Bl., Arles, Pl. XXVI. 1; La Gaule, XII. 1). De geschiedenis van Suzanna wordt, ofschoon niet veelvuldig, zoowel in schilder- als in beeldhouwwerk behandeld (Wilp., T. 14; Le Bl., Arles, Pl. VIII). Zeer dikwijls komt de geschiedenis van Jonas in beide kategoriën van kunstwerken voor (Wilp., T. 26, 47; Le Bl., Arles, Pl. VI; Marucchi, T. XVIII. 3); zoo ook de opwekking

van Lazarus (Wilp., T. 45.1); Roller, Pl. LXXXI. 3; Le Bl., Gaule, Pl. IX. 3). Noach in de ark is afgebeeld in de Katakomben (Wilp., T. 16, 60), en wordt op de sarkofagen niet gemist (Roller, Pl. XXXVIII. 1; Le Bl., Gaule, Pl. III. 1). Wordt terecht in zekere muurschilderingen der Katakomben het gesprek van Jezus met de Samaritaansche vrouw gezien? Met het oog op overeenkomstige voorstelling op de sarkofagen kan men den twijfel wel ter zijde stellen (Wilp., T. 19, 29.2; Le Bl., Gaule, Pl. XVIII. 2) [1]). De afbeeldingen van een maaltijd in de Katakomben, hetzij deze het Hemelsche maal der zaligen afschilderen, hetzij een symbolische voorstelling van het H. Avondmaal geven, of betrekking hebben op het Doodenmaal (Wilp., T. 15, 133, 157), worden op de sarkofagen in denzelfden vorm herhaald (Roller, Pl. LIV; Le Bl., Gaule, Pl. IX, 1; Marucchi, T. XXVII. 2). Het wonder der broodvermeerdering staat in de Katakomben niet bepaald op den voorgrond, maar op de sarkofagen komt het zeer dikwijls voor (Wilp., T. 45; Le Bl., Arles, Pl. V; Marucchi, T. XXIII. 3; XXV. 1; XXX. 4). En in schilder-, èn in beeldhouwwerk wordt de doop van Jezus door Johannes aanschouwelijk gemaakt (Wilp., T. 27.3; 29.1; 39; Roller, Pl. LXVII. 3; Le Bl., Arles, Pl. XV. 2; Marucchi, T. XXIV. 3). De genezing van den Lamme, die zijn bed dragende heengaat, is een geliefd onderwerp in beide groepen van kunstwerken (Wilp., T. XXVII. 3). Althans op de gebeeldhouwde grafteekenen wordt het zoo dikwijls behandeld, dat twijfel aan de beteekenis wordt weggenomen (Roller, Pl. LXXX. 1, 2; Le Bl., Arles, Pl. III; La Gaule, Pl. XXVI. 2; verg. V. 3, 4; XVII. 1). De leerende Christus of Christus met een wetsrol komt in de Katakomben een enkelen keer (Wilp., T. 49), op de sarkofagen meermalen voor (Le Bl., La Gaule, Pl. IV, 2; XIV. 1). Job, in de Katakomben stellig voorkomende, doch in geen scherp bepaalden vorm (Wilp., T. 56, 147), wordt op de sarkofagen veel gemakkelijker herkend, o. a. op den beroemden sarkofaag van Junius Bassus (Roller, Pl. L. 3, LIX). De muurschilderingen van Adam en Eva in het paradijs (Wilp., T. 101), worden door talrijke herhalingen in beeldhouwwerk op ondubbelzinnige wijze toegelicht (Roller, Pl. LXXXI. 1; Le Bl., Arles, Pl. VI; verg. Marucchi, T. XIV. 3; XXIV. 1). Van eene

---

[1]) Nog duidelijker en tevens fraaier een mozaïek te Ravenna: W. Goetz, *Ravenna*, Leipz. 1901, S. 41.

muurschildering in de katakombe van Priscilla wordt aangenomen, dat zij voorstelt: Abraham en naast hem Izaäk met het hout op den schouder. Ook in eenige andere tafereelen ziet men Abraham's offerande (Wilp., T. 78.2; 129, 164, 188, 196, 216). De talrijke voorstellingen van deze offerande op de gebeeldhouwde grafteekenen (Roller, Pl. XLV, LVIII. 1, LIX; Marucchi, T. XX. 1; XXIII. 3; XXIX. 2; XXX. 4) maken dit aannemelijk. Herhaaldelijk ziet men in de Katakomben zoogenaamde oranten, biddende (meest vrouwelijke) figuren met opgeheven handen (De Rossi, I, Tav. X, XI), die soms wellicht overledenen voorstellen (Wilp., T. 174.2; 175). Niet minder talrijk zijn deze figuren op de sarkofagen (Le Bl., Gaule, Pl. XVI. 2 [mannelijke figuur]). De voorstelling van de aanbidding der Magiërs, in de Katakomben nog eenigszins van onzekeren vorm, daar nu eens twee, dan drie, dan vier Magiërs zijn afgebeeld (De Rossi, III, Tav. VIII; Wilp., T. 60, 116.1), wordt volkomen duidelijk op de sarkofagen (Roller, Pl. LXVIII. 4; Le Bl., Arles, Pl. XXVI. 1; Gaule, Pl. LVI. 1; Marucchi, T. XIV. 3; XVIII. 3). Christus tusschen de twaalf apostelen komt eerst in de late katakombenschilderingen voor; op de sarkofagen wordt ditzelfde meermalen gezien (Wilp., T. 152; Le Bl., Gaule, Pl. II. 3).

I monumenti del Museo Pio-Lateranensi, riprodotti di O. Marucchi, Milano, 1910 fol. — J. Wittig, *Die altchristlichen Skulpturen im Museum des deutschen Campo Santo in Rom*, Rom. 1906, fol. — E. Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la ville d'Arles*, Par. 1878. — E. Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Par. 1886, 4°. — Joh. Ficker, *Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Lateran*, 1890. — Th. Roller, *Les catacombes de Rome*, Par. 1879, T. I. — W. Goetz, *Ravenna*, Leipz. 1901.

HOOFDSTUK XI.

VERGELIJKING VAN DE SARKOFAGEN MET MOZAÏEKEN IN S. MARIA MAGGIORE.

Wij hebben opgemerkt, dat tafereelen uit de lijdensgeschiedenis van Christus in de Katakomben zoo goed als niet, daarentegen op de sarkofagen wèl voorkomen. Leerzaam is in dit opzicht ook de vergelijking tusschen de sarkofagen en de beroemde mozaïeken in S. Maria Maggiore te Rome. Eene geheele reeks van voorstellingen op de sarkofagen wordt in bedoelde mozaïeken geheel gemist. Het mag een reden zijn om aan deze laatste een hoogen ouderdom toe te kennen.

Onder de gebeeldhouwde voorstellingen der sarkofagen treft men herhaaldelijk den intocht van Christus te Jeruzalem aan (Roller, Pl. LIX; Le Bl., Arles, Pl. VIII; Marucchi, T. XIX. 2). Ook de voetwassching komt enkele malen voor (Le Bl., Gaule, T. XXVIII. 2; Marucchi, T. XXIII. 3); dikwijls de voorzegging van de verloochening van Petrus (Roller, Pl. XLV; LXVIII. 2, 3; LXXXI. 2, 3; Le Bl., Gaule, Pl. IX. 3; XI. 1; LVI. 1; Marucchi, T. VI, XXV. 1; XXX. 4). Het verraad van Judas wordt zelden afgebeeld (Le Bl., Gaule, Pl. LIX. 3). Ook eene gevangenneming treffen wij aan (Roller, Pl. LI. 1; LIX; LXXX. 3; Marucchi, T. XV. 1). Het is waar, dat zekere voorstellingen van eene gevangenneming geacht worden op die van Petrus (Roller, Pl. LIX; Marucchi, T. XXVII [1]) of van Paulus te slaan (Le Bl., Gaule, Pl. XII. 2; Marucchi, T XV. 1). Op een enkelen sarkofaag is volgens Roller Petrus in het huis van den hoogepriester te zien (Pl. LXVII. 3). Vaak aanschouwt men Christus voor Pilatus (Roller, Pl. XLV, LVIII. 1; LIX; LXXXVII. 1; Le Blant, Arles, Pl. VIII; La Gaule, Pl. XIV; XXVIII. 2; Marucchi, T. XXIII. 2; XXVIII. 6). Christus wordt gekroond met lauwerbladeren en bloemen (Roller, Pl. LXXXVII. 1; Marucchi, T. XXVIII. 6). Simon van Cyrene draagt het kruis (Roller, Pl. LXXXVII. 1; Le Blant, La Gaule, Pl. XXVIII. 2; LIV. 1).

Christus wordt afgebeeld staande tusschen twee apostelen met het kruis in de hand (Le Blant, La Gaule, Pl. LVI. 1; Marucchi, T. XVI. 1). Elders aanschouwt men het kruis met monogram en lauwerkrans, in plaats van den Gekruisigde (Roller, Pl. LXXXVII. 1; Le Blant, La Gaule, Pl. XXXVIII. 2; LIV. 1; Marucchi, T. XXVIII. 6); dan weder Petrus en Paulus het kruis met monogram toejuichende (Le Blant, La Gaule, Pl. XI. 3). Ook het graf van Christus met de figuur van een geloovige rechts en links valt op te merken (Le Blant, La Gaule, Pl. XXII. 3).

Evenmin nu als in de Katakomben wordt iets van deze voorstellingen aangetroffen in de oude mozaïeken van St. Maria Maggiore te Rome. Richter en Taylor hebben zeer aannemelijke gronden bijgebracht voor de meening, dat zij uit de 2de of 3de eeuw afkomstig zijn [1]). Volgens Wilpert dagteekenen zij voor het meerendeel uit den tijd van paus Liberius (352—366), en voor de rest uit de dagen van paus Sixtus III (432—440) [2]). Ze zijn typologisch bedoeld. Oud-Testamentische tafereelen gelden als eene voorafspiegeling van hetgeen onder het Nieuwe Testament in hooger vorm zal worden herhaald. Koning Melchizedek is voorgesteld terwijl hij aan Abraham brood en wijn aanbiedt. Daarboven ziet men de figuur van Christus in de lucht zweven (Richter, Pl. 5, 6; Wilpert, Mosaiken, III, T. 8). De beteekenis wordt duidelijk aangegeven. Melchizedek is de type van Christus (Hebr. VII). Hetzelfde mozaïek vertoont soms twee tafereelen boven elkander. Het bovenste tafereel bijv. laat zien, hoe de jonge Mozes wordt aangenomen door de dochter van Egypte's koning; daaronder is Mozes bezig met de wijzen van Egypte te disputeeren (volledig en in kleuren bij Wilpert, III, T. 16; in schets bij Richter, Pl. 14. 1). De tegenhanger voor dit laatste tafereel wordt ontleend aan het evangelie van Pseudo-Matthaeus, c. 24, handelende over het verblijf van Christus in Egypte-land. Bij die gelegenheid moeten de afgodsbeelden voorover gevallen zijn Aphrodisius, de bestuurder eener stad, erkende daarom Jezus' godheid, en aanbad hem. Men ziet nu Jezus in gezelschap van

---

[1]) J. P. Richter and A. Taylor, *The golden age of classic christian art*, Lond. 1904 in fol.

[2]) J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freib. i. Br., 1916, 4 Bde. Door de genoemde prachtuitgaven is een ander werk geheel in de schaduw gesteld, nl. dat van Sisto Scaglia, *I mosaici di S. Maria maggiore in Roma*, Roma 1910, in fol. Niettemin kan dit boek aan menigeen goede diensten bewijzen. Fotografiën geven alle mozaïeken volledig weder. Eene beknopte inleiding gaat er aan vooraf.



Intocht van Jezus in Jeruzalem. (Blz. 57).
Sarkofaag in het Lateraansche museum te Rome (fragment).



Het Parthenon te Athene. (Blz. 74).

eenige engelen en van zijne Moeder staan tegenover de Egyptische wijzen (volledig en in kleuren, bij Wilpert, III, T. 66—68; in schets en gedeeltelijk in fotografie bij Richter, Pl. 44). Als derde tafereel behoort hierbij de aanbidding van Christus door de Wijzen uit het Oosten (volledig en in kleuren bij Wilpert, III, T. 63—65; in schets en gedeeltelijk in kleuren bij Richter, Pl. 40.[1]; 41). Van de overige tafereelen mogen hier nog genoemd worden: de scheiding van Lot en Abraham (bij Richter, Pl. 8; vollediger bij Wilpert, III, T. 9); Abraham en de drie engelen (bij Richter, in fotografie, Pl. 7.1; in kleuren bij Wilpert, III, T. 10); Mozes' huwelijk (in kleuren, zoowel bij Richter, Pl. 15, als bij Wilpert, III, T. 17); de doortocht door de Roode Zee (gedeeltelijk in schets, gedeeltelijk in kleuren, bij Richter, Pl. 19.2, 20, 21; volledig in kleuren bij Wilpert, III, T. 18). Tot de vijfde eeuw rekent Wilpert het breede tafereel, waarvan de linker helft voorstelt hoe Christus in den tempel wordt gebracht, terwijl de rechter helft wordt aangeduid als: Het bevel tot de vlucht (naar Egypte) (gedeeltelijk in schets, gedeeltelijk in kleuren bij Richter, Pl. 36.1, 37, 38; volledig in kleuren bij Wilpert, III, T. 57, 58, en 59, 60). De voorstellingen van de Magiërs en schriftgeleerden bij Herodes(gedeeltelijk in fotografie, gedeeltelijk in kleuren bij Richter, Pl. 35, 47.2, 49; volledig in kleuren bij Wilpert, III, T. 61, 62), en van den kindermoord te Bethlehem (bij Richter in schets en gedeeltelijk in kleuren, Pl. 31; 47.1; 48; volledig in kleuren bij Wilpert, III, T. 69).

Alles is zeer fraai in een klassieken stijl bewerkt. Maar van de lijdens-geschiedenis van Christus is hier geen spoor te ontdekken. Dat de muurschilderingen in de Katakomben van ouder dagteekening zijn dan de beeldhouwwerken der sarkofagen wordt er op treffende wijze zijdelings door bevestigd. Immers de mozaïeken, hetzij dan uit de vierde of uit de derde eeuw, zijn kennelijk ouder dan de meeste sarkofagen, en de muurschilderingen in de Katakomben weder kennelijk ouder dan de mozaïeken.

Th. Roller, *Les catacombes de Rome*, Par. 1879, 1881, 2 vols., fol. — E. Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la ville d'Arles*, Par. 1878. — E. Le Blant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Par. 1886 (in de *Collection de documents inédits sur l'histoire de France*), fol. — *I monumenti del Museo cristiano Pio-Lateranensi, riprodotti di O. Marucchi*, Milano, 1910, fol. — J. P. Richter and A. Taylor, *The golden age of classic christian art*, Lond. 1904, fol. — Sisto Scaglia, *I mosaici di S. Maria maggiore in Roma*, Roma, 1910, fol. — J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freib. i. Br., 1916, 4 Bde.

HOOFDSTUK XII.

DE OUD-CHRISTELIJKE KUNST TOEGELICHT DOOR DE OUD-CHRISTELIJKE LETTERKUNDE EN DE OUDSTE KERKVADERS.

Wat de Christenen der eerste eeuwen op de wanden hunner onderaardsche begraafplaatsen en op de sarkofagen in beeld hebben gebracht, vindt een tegenhanger in hetgeen zij in geschrifte hebben nagelaten. Dikwijls kan de eene of andere bladzijde uit de patristische letterkunde dienen om de aanwezigheid of de beteekenis van zekere aanschouwelijke voorstelling op de Oud-Christelijke monumenten te verklaren. Dit is bijv. het geval met de voorstelling van Noach in de Ark, die al zeer vroeg in de Katakomben (Wilp., T. 16, 56, 60, 67), en naderhand ook op de sarkofagen wordt aangetroffen (Roller, Pl. XXXVIII. 1; Le Bl., La Gaule, Pl. III. 1; Marucchi, T. XIII. 2; XX. 6). De zaak is duidelijk voor wie bedenkt, dat schrijvers der Oud-Christelijke letterkunde zich gaarne met Noach bezighouden als met een boetgezant, „verkondiger van gerechtigheid", die met de zijnen behouden bleef in het Oordeel, en den ondergang van den Kosmos overleefde. Zelfs huldigt de auteur van den eersten Clemensbrief hem kennelijk als een bode van de Opstanding (Hebr. XI: 7; 2 Petr. II: 5; 1 Clemens IX: 4 en VII: 6 [1]). Op soortgelijke wijze wordt de reden waarom men Job afbeeldde in de Katakomben (Wilp., T. 56, 71, 147, 166), en op de sarkofagen (Roller, Pl. L. 3, LIX; Marucchi, T. XIX. 2; XXVII. 1), door zekere teksten verduidelijkt. De eerste brief van Clemens (XIX: 26) haalt Job aan als getuige voor de waarheid der verwachting van de opstanding des vleesches; daarenboven wordt hij genoemd als een voorbeeld van geduld in het lijden (c. 17). Dit laatste geschiedt met grooten nadruk bij Tertullianus. Dat Job een gaaf en gezond

---

[1]) Vergel. Ambrosius, *De Paradiso*, c. 3, in de *Opera*, Par. 1603, p. 113 *f*.

lichaam terugkreeg, strekt, met andere voorbeelden, Tertullianus tot de stellige verzekerdheid, dat God de dooden opwekt [1]). De schrijver van den eersten Clemensbrief (c. 45) brengt in herinnering, dat Daniël door de boozen in den leeuwenkuil geworpen is, die niet wisten, dat de Allerhoogste bijstaat wie hem dienen met een oprecht geweten. Hij voegt er aan toe, dat Daniël en de zijnen, na alles geloovig verdragen te hebben, eer en heerlijkheid hebben geërfd, door God verhoogd zijn, en ingeschreven in het boek hunner gedachtenis voor de eeuwigheid (vergel. Hebr. XI: 33). Ambrosius betoogt, dat Daniël in den kerker, ofschoon naar den uitwendigen mensch in groote ellende verkeerend, niet verstoken was van het ware geluk [2]). Bij de graven was eene dergelijke dachte zeer goed op hare plaats. De aanwezigheid van talrijke voorstellingen van Daniël in den leeuwenkuil, ten deele in de Katakomben (Wilp., T. 5, 25, 62.1, 73, 89, 103), ten deele op de sarkofagen (Roller, Pl. XXXVIII. 2; XLV; LIX; LXXXI. 3; Le Bl., Arles, Pl. VI, VIII; La Gaule, XXVI. 2; Marucchi, T. XX. 8), wordt er voldoende door verklaard. Dat de Oud-Christelijke wereld zich met de gedachte aan Noach, Job en Daniël veelvuldig bezighield, staat in verband met Ezech. XIV: 14—20. Als de Heer, zoo luidt het daar, het land straft met hongersnood en sterfte van menschen en beesten, dan zullen, mochten drie mannen, Noach, Daniël en Job zich in dat land bevinden, dezen door hunne gerechtigheid alleen hun eigen ziel bevrijden. In den tweeden Clemens-brief (c. 6) worden nu Noach, Job en Daniël bijgebracht als voorbeelden, hoe ieder mensch slechts door eigen gehoorzaamheid, door het doen van den wil van Christus, aan de eeuwige straf ontkomen kan, en deel verwerven aan het koninkrijk Gods. Ook Justinus Martyr spreekt, met aanhaling van genoemden tekst, over Noach, Daniël en Job in verband met de Opstanding, het oordeel en de behoudenis [3]). De drie Godvruchtige jongelingen in den vurigen oven [4]), dikwijls in beeld gebracht (Wilp., T. 13, 62, 78, 114; vergel. Le Bl., Arles, Pl. XXVI. 1; La Gaule, Pl. XII. 2; Marucchi, T. XX. 6), worden door Justinus Martyr (Apol. I, c. 46) met Abram, Elia, en de

---

[1]) Tertullianus, *De patientia*, c. 14; vergel. verder: *Liturgies and other documents of the ante-nicene period*, Edinb. 1872, p. 154: From Nicetas, bishop of Heraclea's catena.

[2]) Ambrosius, *De Jacob et vita beata*, c. 8.

[3]) Justinus, *Dialogus cum Tryphone*, c. 44, 140; bij Otto, p. 148; 494.

[4]) Op hen zal gedoeld zijn: Hebr. XI : 34.

Grieken Socrates en Heraclitus als voorbeelden van een leven met de Rede geprezen. Op de boven vermelde plaats van Clemens Romanus (I, c. 45) en bij Ambrosius [1]) worden zij naast Daniël en in verband met het Oordeel en de eeuwige zaligheid genoemd. De geschiedenis van Jonas vormt volgens Tertullianus [2]) het beeld van het lijden des Heeren. Justinus Martyr gewaagt van het teeken van Jonas, dat Christus gaf, doelende op de Opstanding en den eisch der bekeering [3]). Meer uitgewerkt vindt men de hiermede in verband staande gedachten over dood en opstanding bij Ambrosius, die zegt: Deze is derhalve de ware Jonas, die zijne ziel heeft opgedragen tot eene verlossing voor ons [4]). Dat men Jonas dikwijls in de Katakomben aantreft (Wilp., T. 26, 38, 45, 47, 109, 122), en op de gebeeldhouwde grafteekenen (Le Bl., Arles, Pl. VI; La Gaule, Pl. XXVI. 2; Roller, Pl. XXXVIII; LXXXI. 3; Marucchi, T. XVIII. 3), kan dan ook geen verwondering baren. Soms komen in dezelfde muurschildering Noach, Job en Jonas vereenigd voor (Wilp., T. 56). — Lazarus heet bij Tertullianus het voorbeeld bij uitnemendheid van de Opstanding. Diens lichamelijke verrijzenis levert volgens hem een krachtig bewijs op van de opstanding des vleesches [5]). Uitvoerig over dit onderwerp en over al den troost dien het voor den Christen in zich bevat, is weder Ambrosius [6]), die ook Lazarus en Job met elkander in verband brengt. Lazarus, zegt hij, heeft in Abraham's schoot rust en troost gevonden. Job geniet eeuwigen troost na bittere smart. Hoe grooter zijne beproevingen zijn geweest, des te grooter vertroosting mag daarom de geloovige verwachten [7]). De talrijke Oud-christelijke voorstellingen van de opwekking van Lazarus, in schilder- en beeldhouwwerk (Wilp., T. 39, 45, 46, 55, 62; Le Bl., La Gaule, Pl. IX. 3; XXVI. 2; Roller, Pl. XXXVIII. 1; XLV; L I; Marucchi, T. VI, XXX. 4) worden hierdoor voldoende toegelicht. — De genezing van den Lam-

---

[1]) Ambrosius, *De Jacob et vita beata*, L. I, c. 8. Verg. *Liturgies of the ante-nicene period*, p. 117.

[2]) Tertullianus, *De pudicitia*, c. 10.

[3]) Justinus, *Dialogus cum Tryphone*, c. 108, bij Otto p. 384.

[4]) Ambrosius, *In Psalmum* XLV, Exurge, in de *Opera*, Par. 1603, T. I, col. 805; verg. *De fuga saeculi*, c. 4, col. 357g.

[5]) Tertullianus, *De resurrectione carnis*, c. 53; vgl. *De idololatria*, c. 13 (Lazarus in Abraham's schoot); *De carne Christi*, c. 12, in fine.

[6]) Ambrosius, *De fide resurrectionis*, in de *Opera*, T. IV, col. 333.

[7] Ambrosius, *In Psalmum CXVIII*, in de *Opera*, T. II, col. 963, *e*, *f*.

me is volgens Ambrosius een beeld van de Opstanding [1]. Is het daarom vreemd, dat deze genezing, zoowel in de Katakomben (Wilp., T. 27, 98, 129, 168), als op de gebeeldhouwde sarkofagen (Le Bl., Arles, Pl. III; La Gaule, Pl. XXVI. 2; Roller Pl. LXXXI. 2; Marucchi, T. XIX. 2; XX. 1), aanschouwelijk wordt gemaakt? — De opwekking van den Zoon der weduwe te Naïn wordt door Ambrosius naast die van Lazarus gesteld [2]. In de Katakomben moge de voorstelling daarvan ternauwernood voorkomen, vaker op de sarkofagen (Le Bl., Arles, Pl. V.; sarkofaag te Leiden). De geschiedenis van Lazarus' opwekking wordt verhaald in het Johannes-evangelie. Naar alle waarschijnlijkheid moeten de talrijke afbeeldingen van den Goeden Herder, behalve aan Lukas XV, doen denken aan Johannes X (Wilp., T. 9, 11, 17, 21, 23, 25, 35; Le Bl., Arles, Intr.; Gaule, Pl. XXVI. 2; Marucchi, T. XXXII. 2). In verband hiermede verdient eene zinspeling van Tertullianus ten zeerste de aandacht. Hij schijnt te verstaan te geven, dat reeds in zijn tijd glazen, met figuren van den Goeden Herder, die het lam draagt, er op, zoo iets dus als de goudglazen die in de Katakomben zijn aangetroffen [3], vrij algemeen waren [4]. Deze voorstelling moet dan wel opklimmen tot een zeer vroeg tijdperk. Men moet aannemen dat er een tamelijk lange tijd over heengegaan zal zijn, eer een dergelijke voorstelling op glas eene algemeene verspreiding kon verkregen hebben.

Totdusverre werd gehandeld over voorstellingen die meermalen voorkomen, zoowel in muurschilderingen als op sarkofagen. Ten slotte nog een woord over eenige andere die iets minder gangbaar zijn of hoofdzakelijk op de sarkofagen worden aangetroffen. Augustinus noemt het volstrekt ongeoorloofd om eene afbeelding van God in eene kerk te plaatsen [5]. Zulk een afbeelding komt in de Katakomben niet voor; op de sarkofagen zeer spaarzaam, maar toch inderdaad een paar malen (Le Bl., Arles, Pl. VI), waaruit men kan opmaken, dat Augustinus sprak over dingen waarvan het bestaan hem bekend was. De zittende figuur van het Opperwezen behoort bij de offerande van het eerste broederpaar, waarbij het offer

---

[1]) Ambrosius, *Commentar. in evangel. Lucae*, c. v, in *Opera*, T. III, col. 76 *m*.

[2]) Ambrosius, *De resurrectione carnis*, in T. IV, col. 333 *g*.

[3]) Afbeeldingen van goudglazen bij Roller, Pl. LXXVII—LXXX.

[4]) Tertullianus, *De pudicitia*, c. 7.

[5]) Augustinus, *De fide et symbolo*, c. 7. Vergel. de uitspraak van het *Concilium Eliberitanum*, c. 36.

van Abel wèl, maar dat van Kaïn niet wordt aangenomen (overeenkomstige voorstelling bij Marucchi, T. XXXV. 1). Dat men zich in de Christelijke letterkunde met Kaïn en Abel heeft beziggehouden, blijkt uit meer dan één bladzijde. Clemens Romanus (c. 3 seq.) noemt Kaïn's misdaad het eerste voorbeeld van de noodlottige gevolgen der boosheid, waardoor de dood in de wereld gekomen is. Verwante gedachten vindt men bij Tertullianus [1]). Barnabas spreekt over de overtreding, „in Eva" geschied, door de slang bewerkt, welke den dood in haren nasleep had (c. 12). Tertullianus, die ongeveer hetzelfde zegt, verzekert echter, dat voor Adam en Eva, ofschoon krachtens de Wet aan den dood onderworpen, de hoop op de zaligheid behouden bleef: door de belijdenis van schuld verlicht, mogen zij de opstanding verwachten [2]). Elders noemt hij Christus den „jongsten Adam", en put uit de woorden waarin de geschiedenis der schepping van Adam wordt medegedeeld, een bewijs voor de opstanding des vleesches [3]). De aanwezigheid der figuurtjes van Adam en Eva ter weerskanten van den verboden boom, in de Katakomben (Wilp., T. 93, 101, 166, 171, 186) en op gebeeldhouwde grafmonumenten (Roller, Pl. LXXXI. 1; Le Bl., Arles, Pl. VI; Marucchi, T. XXIV. 2), is hiermede volkomen opgehelderd. Minder duidelijk is de voorstelling op een paar sarkofagen te Rome, waarop Adam uit de hand van den Heer een korenaar en Eva een lam ontvangt (Marucchi, T. XIV. 3; XXX. 4), terwijl wij weten, dat veldvruchten het offer zijn van Abel (al zien zij er ook anders uit dan een korenaar) en een lam het offer van Kaïn (Le Bl., Pl. VI; Marucchi T. XIV. 3). Als tegenstelling tegen de boosheid die ten doode voert, wijst Clemens Romanus op Henoch, Noach en Abraham, als voorbeelden van geloof en gehoorzaamheid, en daarmede verbonden behoudenis (c. 10). Het schitterende bewijs van Abraham's geloof is de offerande van zijnen zoon Izaäk (c. 31). Tertullianus prijst Abraham als een toonbeeld van geduld. Het bevel om zijnen zoon te offeren, strekte niet zoozeer tot beproeving, als wel tot eene typische uiting van zijn geloof. Dit geloof, door geduld verlicht, verspreidde zich „door het zaad van Abraham hetwelk is Christus"

---

[1]) Tertullianus, *De patientia*, c. 5; *Adversus Judaeos*, c. 2; *Adversus Marcionem*, L. II, c. 22.

[2]) Tertullianus, *Adversus Marcionem*, L. II, c. 25.

[3]) Tertullianus, *De resurrectione carnis*, c. 53.

onder de volkeren [1]). Met een beroep op Hebr. XI : 17, 18 betoogde Origenes, dat Abraham, zijn zoon willende offeren, zich verzekerd had gehouden van diens opstanding. Hij wist, dat in zijn eigen persoon het beeld, de voorafschaduwing vertoond moest worden van de toekomstige waarheid, wist, dat uit zijn zaad Christus zou worden geboren, die eveneens geofferd moest worden als een offer van de geheele wereld en dus van nog hooger beteekenis, en die moest opstaan uit de dooden [2]). Wie kan er zich over verwonderen, dat Abraham's offerande op of bij de graven in beeld werd gebracht? In de katakomben komt zij zelden met onmiskenbare duidelijkheid voor (Wilp., T. 78, 108? 114? 129, 196, 222); des te meer op de sarkofagen (Roller, Pl. XLV; LVIII. 1; LIX; Marucchi, T. XX. 1; XXIII. 3). Op sommige sarkofagen, waar deze voorstelling haren tegenhanger heeft in Mozes die de wet ontvangt (Le Bl., Arles, Pl. VIII; Roller, Pl. XLV), heeft men dus Wet en Genade naast elkaar. Het verdrinken van Farao en de zijnen in de Roode Zee wordt door Clemens Romanus aan zijne lezers afgemaald als een afschrikwekkend voorbeeld ten bewijze, dat, wie in spijt van alle geschiedde teekenen hun hart verharden en weigeren zich te bekeeren, te gronde gaan; evenals de Israëlieten, die tegen Mozes opstonden, vallen zij onder het oordeel en worden de prooi van den dood (I, c. 51). In dezen gedachtenkring behoort dat Egypte voor Tertullianus beteekent: de wereld, het bijgeloof, de vervloeking [3]). Het verdiende gekastijd te worden wegens zijne afgoderij en verwerping van God en zijne gezanten [4]). Ziet men op sommige sarkofagen, hoe Farao met zijn leger door de golven van de Roode Zee verzwolgen wordt, terwijl de Israëlieten behouden aankomen om de reis naar het land van belofte voort te zetten (Le Bl., Arles, Pl. VIII; Roller, Pl. LVI. 1), dan behoeft naar de beteekenis niet geraden te worden. De figuur van Christus, zittende op een troon of staande op eene verhevenheid, terwijl de vier rivieren van het Paradijs aan zijn voet ontspringen (Roller, Pl. LIX, LXXXVII. 4; Marucchi, T. XXIII. 2), wordt opgehelderd door eene plaats bij Ambrosius [5]). Het Paradijs is volgens Tertullianus eene plaats van onuitsprekelijke liefelijkheid, be-

[1]) Tertullianus, *De patientia*, c. 6.

[2]) Origenes, *In Genesim homilia VIII*, § 1. Dezelfde opvatting bij Cyrillus Hierosolymitanus, *Homilia XXV in Ep. ad Hebr.*, § 1; Eucherius, In *Genesim*, lib. II, v. 6. Vgl. Le Blant, *La Gaule*, p. 102. [3]) Tertullianus, *Adversus Judaeos*, c. 9.

[4]) Tertullianus, *Adversus Marcionem*, L. II, c. 14. [5]) Ambrosius, *De Paradiso*, c. 3.

stemd voor de ontvangst van de zielen der geloovigen [1]). De ontvangst dezer zielen in een lusthof van fraaie boomen wordt op enkele sarkofagen aanschouwelijk gemaakt (Roller, Pl. L. 2).

Uit het voorafgaande blijkt, niet alleen dat de figuurlijke voorstellingen op de kunstwerken der oude Christenen door de schriftelijke getuigenissen worden opgehelderd, maar tevens, dat zij voor het meerendeel betrekking hebben op den dood, de opstanding, het oordeel, en de eeuwige behoudenis. Zij doen ons beter dan iets anders beseffen, welk eene plaats de toekomstverwachtingen in het geloof van de Christenen der eerste eeuwen bekleed hebben.

---

[1]) Tertullianus, *Apologeticus*, c. 47.

Liturgies and other documents of the ante-nicene period, Edinb. 1872. — Clemens romanus, *Ad Corinthios*, Ep. I. — Justinus martyr, *Dialogus cum Tryphone*. — Tertullianus, *De Patientia*. — Tertullianus, *Adversus Judaeos ; Adversus Marcionem*. — Tertullianus, *De pudicitia*. — Tertullianus, *Apologeticus*. — Tertullianus, *De resurrectione carnis ; De idoloatria ; De carne Christi*. — Origenes, *In Genesim homilia VIII*, § 1. Cyrillus Hierosolymitanus, *Catechesis*, V, c. 5. — Concilium, *Eliberitanum*, c. 36, bij Bruns, *Canones conciliorum*, Berol. 1839, P. II. — Ambrosius, *De fuga saeculi*, in de Opera, T. I. — Ambrosius, *De Jacob et vita beata*. — Ambrosius, *In Psalmum XLV, Exurge, quare obdormis, Domine*, in de *Opera*, Par. 1603, T. I. — Ambrosius, *In Psalmum CXVIII*, in de *Opera*, T. II. — Ambrosius, *De Paradiso*, in zijne *Opera*, Par. 1603, T. I. — Ambrosius, *Commentarii in evangelium Lucae* c. v., in de *Opera*, Par. 1603, T. III. — Ambrosius, *De fide resurrectionis*, in de *Opera*, T. IV. — Joann. Chrysostomus, *Homilia XXV in Ep. ad Hebreos*. — Augustinus, *De fide et Symbolo*.

HOOFDSTUK XIII.

GESCHILDERDE EN GEBEELDHOUWDE VOORSTELLINGEN, OPGEHELDERD DOOR LITURGISCHE GESCHRIFTEN.

Tot recht verstand van muurschilderingen in de katakomben en beeldhouwwerken op de sarkofagen, kunnen ook de oudste liturgische geschriften dienen. Wat de eerste Christenen gebeden hebben bij de graven hunner dooden, ook dit weerspiegelt zich in plastische voorstellingen. Op dit terrein is nog niet alles volledig onderzocht. Waarschijnlijk zullen zij die zich aan een voortgezet onderzoek van deze stof wijden, nog belangrijke bijzonderheden kunnen ontdekken.

Merkwaardig mag men den inhoud noemen van het gebed voor de afgestorvenen dat bekend is als de „Commendatio animae". Hoe oud het ook zij, het komt nog heden voor in het Roomsche brevier, en bevat o.a. de volgende gebeden:

„Verlos, o Heer, de ziel van uwen knecht, uit alle gevaren der hel, en uit de strikken der folteringen, en uit alle beproevingen.

Verlos, o Heer, de ziel van uwen knecht, gelijk gij Henoch en Elia verlost hebt van den dood dezer wereld.

Verlos, o Heer, de ziel van uwen knecht, gelijk gij Noach verlost hebt uit den zondvloed.

Verlos, o Heer, de ziel van uwen knecht, gelijk gij Abraham verlost hebt uit Ur der Chaldaeën.

Verlos, o Heer, de ziel van uwen knecht, gelijk gij Job verlost hebt uit zijn lijden.

Verlos, o Heer, de ziel van uwen knecht, gelijk gij Izaäk verlost hebt van de offerande, en uit de hand van zijnen vader Abraham.

Verlos, o Heer, de ziel van uwen knecht, gelijk gij Lot verlost hebt uit Sodom, en uit de vlam des vuurs.

Verlos, o Heer, de ziel van uwen knecht, gelijk gij Mozes verlost hebt uit de hand van Farao, den koning der Egyptenaren.

Verlos, o Heer, de ziel van uwen knecht, gelijk gij Daniël verlost hebt uit den kuil der leeuwen.

Verlos, o Heer, de ziel van uwen knecht, gelijk gij de drie jongelingen verlost hebt uit den oven van het brandende vuur, en uit de hand van den onrechtvaardigen koning.

Verlos, o Heer, de ziel van uwen knecht, gelijk gij Suzanna verlost hebt van de valsche beschuldiging.

Verlos, o Heer, de ziel van uwen knecht, gelijk gij David verlost hebt uit de hand van koning Saul en uit de hand van Goliath.

Verlos, o Heer, de ziel van uwen knecht, gelijk gij Petrus en Paulus verlost hebt uit de kerkers.

En gelijk gij de zalige Thecla, maagd en martelares, verlost hebt uit drie wreede kwellingen, verwaardig u alzoo de ziel van uwen knecht te verlossen, en doe hem met vreugde deelen in de hemelsche goederen".

Men ziet, dat de Bijbelsche personen die hier herdacht worden, dezelfde zijn die ook in de Katakomben en op de sarkofagen voorkomen. Dit gebed maakt reeds deel uit van het „Sacramentarium", dat op naam staat van paus Gelasius I [1]), dat volgens Duchesne dagteekent uit de zevende eeuw [2]), volgens anderen uit de vijfde [3]). Natuurlijk kan het afzonderlijke gebed eeuwen ouder zijn dan de verzameling waarin het is opgenomen. Zelfs heeft D. Kaufmann het hoogst waarschijnlijk gemaakt, dat de Christelijke liturgie in dezen onder den invloed staat van de Joodsche der oude synagoge [4]). In een oud Joodsch gebedsformulier voor de openbare vastendagen komen ten deele dezelfde gebeden om goddelijke uitredding voor, met dezelfde namen, als in de „Commendatio animae", terwijl een gebed voor de boetedagen de verlossing van Jonas uit den walvisch, van de drie jongelingen uit den vurigen oven, en van Daniël uit den leeuwenkuil ten nauwste vereenigt [5]). Eveneens op hoogen ouderdom wijst de omstandigheid, dat overeenkomstige beden om verlossing en uitredding worden aangetroffen in het gebed van Eleazar. Hierin wordt niet

---

[1]) *Sacramentarium Gelasianum,* bij Migne, *Patrologia latina,* Par. 1879, T. LXXIV, col. 1049—1244.

[2]) L. Duchesne, *Origines du culte chrétien,* Par. 1889, p. 124.

[3]) *Wetzer-und-Welte's Kirchenlexikon,* sub voce *Sacramentarium.*

[4]) D. Kaufmann, *Origine des symboles tumulaires,* in de *Revue des études juives,* Par. 1887. T. XIV, p. 33—48, 217—253.

[5]) Kaufmann, l. c., p. 245, 248, 250.

alleen gewaagd van Abraham en Jakob, van Israël's doortocht door de Roode Zee en den ondergang van Farao, maar ook van de drie Jongelingen in den vurigen oven, Daniël in den leeuwenkuil, en Jonas in den walvisch (3 Makkab. VI : 1—8).

Dat bij de vervaardigers der muurschilderingen in de Katakomben en der gebeeldhouwde sarkofagen de liturgische gebeden invloed hebben geoefend op de keus der Bijbelsche personen, mag als zeker gelden. Waarom bepaalde figuren wèl, en anderen niet voorkomen, wordt naar alle waarschijnlijkheid hierdoor nog het best verklaard. Immers de bijgebrachte voorbeelden van verwantschap tusschen de liturgie en den vrijwel vaststaanden cyklus der aanschouwelijke voorstellingen staan geenszins alleen.

In de „Commendatio animae" wordt gewag gemaakt van de Hemelvaart van Elia. De „Constitutiones apostolicae" bevatten een gebed, dat moet worden opgezegd „voor de broeders die in Christus gerust zijn". Na het eerste gedeelte, dat een diaken op de lippen neemt, gaat de bisschop voort: „Gij, die van nature onsterfelijk en eeuwig zijt, door wien al het onsterfelijke en sterfelijke in het aanzijn werd geroepen, die het redelijke wezen, den mensch, burger van den kosmos, sterfelijk geschapen, en de opstanding aangekondigd hebt, gij die Henoch en Elia den dood niet hebt laten smaken, God van Abraham, Izaäk en Jakob, en als zoodanig geen God van dooden maar van levenden: .... zie nu op dezen Uwen knecht.... en plaats hem in den schoot der patriarchen, der profeten, en der apostelen, en van allen die van eeuwigheid Uw welbehagen verworven hebben" (VIII : 41). De hemelvaart van Elia nu komt op de muurschilderingen in de Katakomben, voorzoover tot heden bekend is, slechts spaarzaam voor, maar zij ontbreekt er niet en evenmin onder de beeldhouwwerken (Wilp., T. 230; Roller, Pl. LXXVI).

De Mozarabische liturgie maakt melding van Job in een tweetal missen, nl. „voor een overleden priester", en „voor een overledene". In beide stukken is opgenomen een „les uit het boek van Job": In die dagen zeide Job, ik weet dat mijn verlosser leeft, en ten jongsten dage zal ik opstaan uit de aarde. En ik zal weder omgeven zijn van mijne huid, en in mijn vleesch zal ik den Heer aanschouwen. Zelf zal ik Hem zien; mijne oogen zullen op Hem staren en geen ander: deze hoop ligt in mijnen boezem bewaard" (Job

XIX : 25—27, naar de Vulgata [1]). Hetzelfde gebed wordt met de woorden van het begin en het einde opgegeven onder de gebeden voor de dooden in het „Lessenboek voor het geheele jaar, vermeerderd door Theotinchus, priester", waarvan Baluzius eene uitgave bezorgde [2]). Aan de opwekking van Lazarus is gedacht in zekere „Antiphonen en responsiones voor de vigiliën der overledenen": „Gij die Lazarus, hoewel hij al riekte, hebt opgewekt uit het graf, schenk hun, o Heer, vrede". Elders wordt den doode toegebeden, dat hij, als het lam op de schouders van den Goeden Herder weggedragen, het gezelschap der heiligen genieten moge [3]).

Verscheidene kunstwerken stellen een maaltijd voor. Is hiermede in sommige gevallen het hemelsche maal bedoeld? Zoo ja, dan wordt ook dit punt op treffende wijze toegelicht door zekere liturgische gebeden, bij Renaudot afgedrukt. Het luidt bijv. in de „Liturgie van St. Clemens Romanus": „geef hun den geest der blijdschap in de woningen des lichts en der verheuging.... in dat gewest, waar de vermoeiden en beladenen het Paradijs aanschouwen, en de genoodigden ter bruiloft reikhalzend uitzien naar den hemelschen bruidegom; maar degenen die geroepen worden tot den maaltijd" enz. [4]). En elders: „doe hen aankomen in de zalige woningen Uws koninkrijks; laat hen genoodigd zijn tot Uwen maaltijd, en leid hen naar het gewest van zielsverheffing en verheuging" [5]). Op meer dan een sarkofaag schijnt de blijde ontvangst van de geloovige ziel des afgestorvenen in het Paradijs te zijn in beeld gebracht. Den tegenhanger hiervan vormt bijv. een gebed in het „Sacramentarium" van Gelasius: „Moge hij de poorten van het Hemelsche Jeruzalem geopend vinden"; of in het Grieksche „Gebedenboek": „Almachtige Heer, schenk aan de ziel van Uwen knecht rust in de tenten der rechtvaardigen" [6]); of: „Christus schenke u rust in een land van levenden, en opene voor u de poor-

---

[1]) Vergel. Le Blant, *Arles*, Introduction, p. XXXVII.

[2]) *Capitularia regum Francorum*, S. Baluzius coll., Par. 1677, T. II, App., col. 1351.

[3]) Hiermede kan vergeleken worden een gebed in den Griekschen „Uitvaartdienst", opgenomen in het *Euchologium* van Goar, Lut. Par. 1647, p. 527: „ik dwaalde als een verloren schaap, zoek Uwen knecht.... Het koor der heiligen heeft de bron des levens en de poort van het paradijs gevonden. Moge ook ik dien weg vinden, door de bekeering; ik ben het verloren schaap, roep mij, o Redder, en behoud mij".

[4]) *Liturgiarum orientalium collectio*, op. E. Renaudotii, Par. 1716, T. II, p. 196.

[5]) Ib., p. 520. [6]) Bij Goar, p. 555.

ten van het Paradijs" [1]). Wat de overhandiging van de sleutels aan Petrus op de sarkofagen beduidt (Le Bl., Arles, Pl. II; Gaule, Pl. XII; LVI), wordt genoegzaam te verstaan gegeven door eene bede in het „Sacramentarium Gallicanum": laten wij ons richten tot God die aan den zaligen Petrus zoo groote macht geschonken heeft, dat niemand ontbinden kan wat hij gebonden heeft, en dat hetgeen hij ontbonden heeft op de aarde, ontbonden is in den hemel. Laten wij Hem smeeken, dat de zielen der afgestorvenen mogen verlost worden uit de onderwereld, zoodat de poorten der hel in weerwil van hunne overtredingen niets tegen hen vermogen, van welke de kerk gelooft, dat zij door het geloof des Apostels overwonnen worden [2]).

Ten slotte moge gewezen worden op gebeden die afkomstig heeten te zijn van martelaren, en waarin reeksen van personen vermeld worden die ook in de kunstwerken voorkomen. Zulk een gebed heet afkomstig van Cyprianus van Antiochië. Het behelst onder meer: „Verhoor mijne smeeking, gelijk gij Jonas verhoord hebt in den buik des walvisch. Verhoor mij aldus en werp mij uit den dood in het leven. Verhoor mijne smeeking, gelijk gij de drie jongelingen verhoord hebt uit den oven des vuurs, Ananias, Azarja en Mizael. Gij hebt uwen engel met de dauwwolk gezonden en Nabuchodonosor, het opperhoofd des rijks, is beschaamd geworden. Want Gij zijt de Koning der koningen en de Heer der Heeren; die alleen de onsterfelijkheid bezit.... Verhoor mijne smeeking, gelijk Gij Daniël verhoord hebt uit den kuil der leeuwen. Verhoor mijne smeeking, gelijk Gij Tobias en Sara verhoord hebt toen zij baden in den voorhof van hun huis.... zend aanstonds uwen engel die al mijne overtredingen moge uitdelgen, gelijk Gij den onreinen geest van Sara, de dochter van Raguel, hebt uitgedelgd. Verhoor mijne smeeking, gelijk Gij Suzanna verhoord hebt onder de handen der ouderlingen; bevrijd mij aldus van deze tegenwoordige eeuw, omdat Gij een rein geweten bemint" [3]). In een gebed dat aan een anderen martelaar wordt toegeschreven, leest men: „o God, die Noach behouden hebt, en aan Abraham rijkdom hebt aangeboden; die Izaäk verlost hebt, en een slacht-

---

[1]) Bij Le Blant, *Arles*, p. XXXVI, naar andere editie van Goar.

[2]) Bij Migne, *Patrologia* latina, T. 72, p. 473,

[3]) *Oratio Cypriani Antiocheni*, achter *Caecilii Cypriani opera*, Ox. 1682, fol., (T. III), p. 40.

offer in zijne plaats hebt bereid; die met Jakob geworsteld hebt in een strijdperk van zachtmoedigheid, en Loth hebt uitgeleid uit Sodom, uit het land der vervloeking; die verschenen zijt aan Mozes, en Jozua, den zoon van Nun, verstandig hebt gemaakt; die U verwaardigd hebt te reizen met Jozef, en zijn volk hebt uitgeleid uit Egypteland naar het land der belofte; die ten hulpe zijt geweest aan de drie jongelingen in den oven, daar zij gehuld zijn geworden in den heiligen dauw uwer majesteit, zoodat de vlammen hen niet konden genaken; die den muil der leeuwen hebt toegesloten, terwijl gij aan Daniël levensbehoud en brood hebt gebracht, die niet hebt toegelaten dat Jonas hetzij in de diepte der zee, hetzij in de kaken van den walvisch zou omkomen of gedeerd worden; die Judith gewapend hebt, die Suzanna hebt verlost van de onrechtvaardige rechters, acht mij niet onwaardig o Heer" [1]), enz.

---

[1]) *Passio S. Philippi*, bij Ruinart, *Acta martyrum*, Amst. 1713, fol., p. 417 seq.

Le Blant, *Les bas-reliefs des sarcophages chrétiens et les liturgies funéraires*, in zijne *Sarcophages d'Arles, Introduction.* — L. Duchesne, *Origines du culte chrétien*, Par. 1889. — *Liturgiarum orientalium collectio*, op E. Renaudotii, Par. 1716, T. II. — D. Kaufmann, *Origines des symboles tumulaires*, in de *Revue des études juives*, Par. 1887, T. XIV. — Wetzer-und-Welte's *Kirchenlexikon*, sub voce *Sacramentarium.* — *Constitutiones apostolicae*, ed. F. X. Funk, Paderborn, 1906, 2 vols. — *Sacramentarium Gelasianum*, bij Migne, Patrologia latina, Par. 1879, T. 74. — *Officium exequiarum*, in het *Euchologium sive Rituale Graecorum*, op. I. Goar, Lut. Par. 1647. — Gebed van Severus, in de *Passio S. Philippi ep. Heracleae*, bij Th. Ruinart, *Acta martyrum sincera*, Amst. 1713, fol. — *Oratio Cypriani Antiocheni quam sub die Passionis suae dixit*, gedrukt achter *Caecilii Cypriani opera*, rec. per Joannem Oxoniensem, Ox. 1682, T. III, fol. — *Capitularia regum Francorum*, S. Baluzius coll., Par. 1677, T. II, App. — Mitius, *Jonas*, Freib. i. B., 1897.

HOOFDSTUK XIV.

DE GRIEKSCHE BOUWKUNST.

De onderscheidene bouwdeelen van tempels en andere gebouwen hebben voor het meerendeel hunne namen ontvangen van de Grieken. Daarom alleen reeds is zekere elementaire kennis van de Grieksche bouwkunst voor iederen beoefenaar der kunstgeschiedenis gewenscht. Dit is echter ook nog om een andere reden het geval. De kennis nl. van het verschil en de overeenkomst tusschen de Grieksche bouwkunst en die van een latere, de Christelijke periode, kan veel bijdragen om de Christelijke bouwwerken juist te doen waardeeren.

De werken van den Griekschen bouwmeester berusten op eene nauwkeurige kennis van de wetten der zwaartekracht, of, beter gezegd, van de loodrechte drukking door alle voorwerpen uitgeoefend. De wetten der zijwaartsche drukking waren hem onbekend. Daarom werd elke zijwaartsche drukking geheel door hem vermeden. De bouwstoffen worden zoodanig opgestapeld, dat zij evenmin kunnen vallen als zijwaarts uitwijken. Kalk of cement wordt dus niet gebruikt. De vertikale zuilenrijen dragen den horizontalen architraaf, en het platte dak, voorzoover het aanwezig is. Schuine daken of koepels zijn onbekend. Men zie dit aan het Parthenon en het Erechtheion te Athene, en aan den tempel te Paestum.

De Grieksche tempel is aan alle kanten door drie trappen omringd. Het grondvlak waarop hij staat is dus boven den beganen grond verheven. De zuilen verjongen zich naar boven, zijn gegroefd of gecanneleerd, en dragen kapiteelen. Aan het kapiteel zijn te onderscheiden: de ronde zwelling, echinus, en daarboven de vierhoekige plaat die aan alle kanten over de schacht der zuil uitsteekt, de abacus. Door verjonging, zwelling en vierkante plaat vormt de zuil den bevalligen overgang tot den horizontalen bovenbouw. De architraaf is als een lange steenen balk, die op de

zuilen rust. Boven den architraaf verheffen zich de triglyphen, eene soort van gegroefde steunsels; daartusschen de metopen, vierhoekige platte vlakten, die met de triglyphen samen het fries vormen, en daarboven het driehoekige tympanon, dat een veld oplevert voor beeldhouwwerk. De Dorische stijl is de oudste. Dit is de stijl van het Parthenon, welks metopen met prachtige reliefs versierd zijn. De Ionische stijl was losser. Men herkent het onderscheid vooral aan de zuilen. Bij de Ionische zuil is de verjonging naar boven geringer; de groeven zijn dieper; de zwelling van den echinus heeft minder te beteekenen. De losheid wordt zeer verhoogd door den krans van eieren of paarlen boven den echinus, terwijl de hoeken van den abacus zijn omgekruld, en de bekende voluten of slakken vormen. Bovendien rust de Ionische zuil op een voetstuk, eene vierkante plint, met eene zwelling er boven, hetwelk bij de Dorische ontbreekt. De stijfheid van den Dorischen architraaf wordt door geledingen gebroken, terwijl triglyphen en metopen vervangen worden door een doorloopend fries. De tempel der Nike apteros te Athene is in dezen stijl opgetrokken. Nog losser vertoont zich de Ionische stijl in het Erechtheion, waarvan de voorhal door steenen jonkvrouwen, karyatiden, gedragen wordt. Na de Dorische en Ionische zuil kwam de Korinthische. Tusschen echinus en abacus vertoont het kapiteel bladeren en bloemen, die zich gedeeltelijk in de hoogte als krullen ombuigen. De abacus is niet vierhoekig meer, doch veelhoekig geworden.

Een belangrijk verschijnsel bij de Grieksche heiligdommen is het ontbreken van een vaste schaal, waarnaar zij worden aangelegd. Tusschen de onderdeelen van hetzelfde gebouw bestaat eene nauwkeurige proportie, maar de algemeene afmetingen zijn veel grooter bij het eene gebouw dan bij het andere, en door de zorgvuldige inachtneming der proportie vertoonen ook de onderdeelen opvallende verschillen. Bij de heiligdommen der Christenen is dit anders. Hier vormt de mensch een maatstaf, die alle gebouwen beheerscht. Dientengevolge kan Viollet-le-Duc zeggen: „de Dorische stijl van het Parthenon is de Dorische stijl van den tempel van Theseus, gezien door een vergrootglas. In de oude bouwstijlen, hetzij Grieksche of Romeinsche, is niets dat herinnert aan een eenige schaal; en toch, zulk eene schaal bestaat; zij is onveranderlijk en beheerscht alles; ik bedoel: de



Het Erechtheion te Athene. (Blz. 74).



Ionisch tempelfront te Athene. (Blz. 74).

mensch. Gegeven zij de bouwkundige teekening van een antieken tempel, waarbij men evenwel verzuimd heeft de maten of een schaal te voegen; het zal onmogelijk zijn te zeggen, of de zuilen van dien tempel eene hoogte bezitten van 4 of 5, dan wel van 10 meter. Bij de zoogenaamde Gothische bouwkunst is dit geheel anders. De schaal van den mensch vindt men overal terug. Gaat de kathedraal te Reims binnen, of eene dorpskerk uit denzelfden tijd, gij zult overal dezelfde hoogten aantreffen; de voetstukken hebben dezelfde doorsneden; de zuilen zijn langer of korter, maar zij behouden dezelfde middellijn; de balustrades, de consoles, de banken, de galerijen, de friezen herinneren steeds aan de standaardschaal: de afmetingen van den mensch. De mensch komt te voorschijn in alles: het gebouw is gemaakt voor hem en door hem" [1]).

---

[1]) Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture*, T. I, p. 147.

A. Hirt, *Geschichte der Baukunst bei den Alten*, Berl. 1821—1827, 3 Bde. (m. pl.). — K. F. Hermann, *Ueber die Studien der Griechischen Künstler*, Gött. 1847. — E. Curtius, *Die Kunst der Hellenen*, Festrede, Berl. 1853. — A. Conze, *Zur Geschichte der Anfänge Griechischer Kunst*, Wien, 1870. — Em. Beulé, *Histoire de l'art grec avant Périclès*, Par. 1870. — V. Laloux, *L'architecture grecque*, Par. 1888 (*Bibliothèque de l'enseignement*). — J. Durm, *Die Baukunst der Griechen*, Darmst. 1892. — Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, T. I. — A. Milchhoefer, *Die Anfänge der Kunst in Griechenland*, Leipz. 1883. — K. Dumon, *'Etudes d'art Grec. Symmetrie et harmonie*, Par. 1894. — J. Six, *De geschiedenis der kunst van Grieken en Romeinen*, Haarl. 1896. — W. Klein, *Geschichte der Griechischen Kunst*, Leipz. 1904—, Bd. I—. — F. Noack, *Die Baukunst des Alterthums*, Berl. [1910] (m. pl.) (*Geschichte der Kunst*, herausg. von L. Justi). — G. Leroux, *Les origines de l'éfidice hypostyle en Grèce, en Orient et chez les Romains*, Par. 1913 (*Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes de Rome*). — W. Deconna, *L'expression des sentiments dans l'art grec*, Par. 1914, (m. fig.). — A. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, bearb. von P. Wolters, Leipz. 1915—, Bd. I: *Die Kunst des Alterthums* (m. 1047 afb. en 10 pl.).

HOOFDSTUK XV.

DE BOUWKUNST DER ROMEINEN.

De bouwkunst van den Romeinschen bouwmeester vertoont reeds grooten vooruitgang. Met behulp van gebakken steen en cement streeft hij er naar de ruimste gebouwen te scheppen met gebruik van een minimum materiaal. Hij waagt zich aan het bouwen van bogen en gewelven: halve koepels, ton- en kruisgewelven. Verder neemt hij de vormen der Grieksche bouwkunst over. Eenvoudig is de bogenbouw der waterleidingen; sierlijker die der triomfbogen van Titus, Septimius Severus en Konstantijn te Rome. Een meesterwerk is het Colosseum aldaar, waaraan in het rond vier bogenrijen boven elkander zijn aangebracht. De buitenmuren vertoonen zuilen van verschillende orden, overgenomen van de Grieken. Ze zijn geen dragers, maar vormen weinig meer dan een sieraad, de lijst waartusschen de bogen aangebracht konden worden. Hetzelfde valt op te merken aan de „Porta nigra" te Trier. Een koepelvormig gewelf dekt het Pantheon te Rome. Het gebouw is een meesterstuk der architectuur. De dikte der muren is op oordeelkundige wijze door bevallige nissen verminderd, terwijl de koepel zoodanig is opgetrokken, dat de zwaarte op de massieve gedeelten komt te rusten. Deze massieve gedeelten (of pijlers) zijn weder zoodanig ingericht, dat zij den druk het best kunnen wederstaan.

De koepel van het Pantheon rust op cirkelvormige muren. Het springt in het oog, dat deze structuur gemakkelijker is, dan die van de voortbrengselen der Byzantijnsche bouwkunst. De laatste heeft gewelven leeren bouwen over vierkante grondvlakken door middel van hangbogen. Blijkens de Minerva Medica en een van de bijgebouwen der thermen van Caracalla te Rome zijn hangbogen aan sommige Romeinsche bouwmeesters niet geheel onbekend geweest. Ze hebben hun bij bescheiden afmetingen gediend om den overgang te vormen van den achthoek tot den cirkel.

Bij het bouwen hunner meeste tempels hebben de Romeinen Grieksche modellen nagevolgd, met behoud van het primitieve, maar zonder de architektonische schoonheid tot haar recht te doen komen. Gewezen worde op de „Maison carrée" te Nîmes, een tempel door keizer Augustus in het eerste jaar onzer jaartelling gebouwd. De wanden der „cella" zijn met Korinthische halfzuilen versierd; het zijn evenwel geen echte dragers. Hetzelfde valt op te merken aan den tempel der „Fortuna virilis" te Rome [1]). Ook in hunne basilica's of rechtsgebouwen hebben de Romeinen van de verkregen kunstvaardigheid in den bogen- en gewelvenbouw zeer weinig partij getrokken. De basilica van Konstantijn te Rome vormt hierop slechts eene uitzondering.

Meer dan één middel hebben de Romeinen aangewend om de eentonigheid van muurvlakken te breken. De krachtigste deelen der muren, uit gehouwen of gebakken steen bestaande, werden in boogvorm opgetrokken; de aanvulling daartusschen werd door cement bijeengehouden. Men liet nu de bogen een weinig naar voren uitspringen om een goed ornament voor den vlakken muur te ontvangen. Beeldhouwwerk, in vierkante vakken of in medaillons, cassetten zooals in den koepel van het Pantheon en in den boog van Titus, dienden voor hetzelfde doel. Groote verfraaiing werd van binnen verkregen door schilderwerk in architektonische lijsten (huis van Livia te Rome, Pompeji).

[1]) Afbeeldingen bij Guhl und Koner, *Leben der Griechen und Römer*, herausg. v. Engelmann, Berl. 1893, S. 500 f.

C. L. Ziegler, *Ueber die Ursachen der Festigkeit alter römischer und gotischer Gebäude*, Berl. 1776, 4°. — K. F. Hermann, *Ueber den Kunstsinn der Römer und deren Stellung in der Geschichte der alten Kunst*, Gött. 1855. — F. Adler, *Das Pantheon zu Rom*, Berl., 1871. — A. Choisy, *L'art de batir chez les Romains*, Par. 1873. — K. Lange, *Haus und Halle ; Studien zur Geschichte des antiken Wohnhauses und der Basilika*, Leipz. 1885 (m. pl.). — Dehio und von Bezold, *Die Basilika* in *Die kirchliche Baukunst des Abenlandes*, Stuttg. 1892, Bd. I, S. 62—110. — Dehio und von Bezold, *Der Zentralbau*, in de *Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttg. 1892, Bd. I, S. 18—58. — Guhl und Koner, *Leben der Griechen und Römer*, herausg. von R. Engelmann, Berl. 1893. — J. Durm, *Die Baukunst der Etrusker. — Die Baukunst der Römer*, Stuttg. 1905 (*Die Baustile*). — D. Joseph, *Geschichte der Architektur Italiens von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Leipz. 1907 (m. afb.). — M. W. Porter, *What Rome was built with ; a description of the stones employed in ancient times for its building and decoration*, Lond. 1907. — L. Curtius, *Die antike Kunst*, Berl. 1913/1914, H. 1—6 (*Handbuch der Kunstwissenschaft*). — Jul. Kohte, *Die Baukunst des klassischen Alterthums und ihre Entwicklung in der mittleren und neueren Zeit ; Konstruktions- und Formenlehre*, Braunschw. 1915, 4°.

HOOFDSTUK XVI.

DE OUDSTE CHRISTELIJKE KERKGEBOUWEN.

De meeste kerken, door Christelijke bouwmeesters van den eersten tijd opgetrokken, noemt men „basilica's", omdat zij in den vorm groote overeenkomst vertoonen met de „basilica forensis" of het besloten gerechtshof, de overdekte plaats voor de behandeling der publieke zaak van de Romeinen. Hierbij moge verwezen worden naar het grondvlak der basilica van Otricoli [1]) en naar dat van de basilica Ulpia, door keizer Trajanus te Rome gebouwd [2]). De overeenkomst is echter niet volkomen. Wij weten bovendien te weinig van deze Romeinsche bouwwerken, om met zekerheid over de onderlinge betrekking tusschen het Romeinsche gerechtshof en de Christelijke kerk te kunnen oordeelen. De onderstelling, dat de Christen-bouwmeester mede eenigermate onder den invloed heeft gestaan van voorbeelden welke door heidensche tempels aan de hand werden gedaan, behoeft niet geheel te worden buitengesloten. Men lette op den kleinen tempel te Tivoli, grootendeels nog bewaard, die eeuwenlang als Christelijke kerk heeft gediend [3]). Ook de Jupitertempel te Pompeji mag in dit verband genoemd worden [4]). Bekende voorbeelden van heidensche tempels die in Christelijke kerken werden omgeschapen zijn: S. Lorenzo in Miranda, eene voormalige Faustina-tempel aan het forum te Rome, en S.S. Cosmas en Damiano er midden in [5]).

Sedert enkele tientallen van jaren hebben eenige geleerden de meening voorgedragen, dat de Christelijke basilica gegroeid zou zijn uit het Romeinsche woonhuis van den keizertijd. Het is zeker, dat de oudste Christenen, in den tijd toen hun godsdienst nog verboden was, geen eigenlijke kerkgebouwen bezeten heb-

[1]) Bij Guhl u. Koner, S. 623 f. [2]) Ald., S. 625 f. [3]) Ald., S. 499 f. [4]) Ald., S. 502 f.
[5]) Kaemmel, *Rom und die Campagna*, Bielefeld, 1902, Abb. 20 en 17.

ben, en hunne samenkomsten hielden in het woonhuis van den eenen of anderen geloovige. Nadat zij door Konstantijn vrijheid gekregen hadden, gingen zij kerken bouwen, en namen daarbij het woonhuis tot model, omdat men zich bij den eeredienst naar de inrichting daarvan had gevoegd. De plaatsen die de geloovigen in het woonhuis hadden ingenomen, vonden zij zonder veel verandering in het kerkgebouw terug. Vooral Dehio en Von Bezold hebben deze opvatting met kracht verdedigd [1]). Zij is echter moeilijk aan te nemen. Reeds de krasse onderlinge tegenspraak harer voorstanders [2]) moet aan de handhaving zeer in den weg staan. Verkeerdelijk zoeken Dehio en Von Bezold de oplossing van het vraagstuk grootendeels in het grondvlak en niet in de constructie. Een voornaam argument schijnt, dat in het grondvlak van den voorhof of het atrium van het Romeinsche woonhuis de kruisvorm valt op te merken. De bestaande teekeningen van grondvlakken van Romeinsche woonhuizen verschillen echter onderling te veel om er stellige gevolgtrekkingen uit te maken. Bij Rich bijv. is in den eersten plattegrond bij het artikel „domus" of huis van den kruisvorm van den voorhof niets te zien [3]). Bovendien kan men bij Dehio en Von Bezold zelven duidelijk ontwaren (nl. in de figuren 15 en 16 van Taf. 15) dat de zijvleugels (van het ondersteld kruis) niet de hoogte en de beteekenis hebben van het hoofddeel van het atrium. Dit laatste heeft een naar binnen convergeerend dak met eene groote opening in het midden, terwijl een bassin daaronder dient voor het opvangen van het hemelwater [4]). Deze omstandigheid maakt het atrium tot een allerzonderlingst voorbeeld van de Christelijke basilica, die een zadeldak heeft. Men zij indachtig, dat de teekening bij Dehio en Von Bezold (Taf. 15, fig. 17) waarop een atrium is voorgesteld met zadeldak, louter op fantazie berust. Een der belangrijkste kenmerken der oudste Christelijke kerken is de verhooging van het middenschip, strekkende om door de hoogvensters licht aan te brengen. Welnu, de bedoelde schrijvers geven zelf toe, dat deze con-

[1]) Dehio u. Von Bezold, *Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Bd. I, S. 63—79.

[2]) Ald., S. 79.

[3]) Rich, *Dictionnaire des antiquités*, Par. 1861, p. 235; vergelijk aldaar den plattegrond van het huis van Pansa te Pompeji, op p. 236. Deze laatste plattegrond kwam reeds voor bij Mazois, *Pompéi*, IIe P., Pl. XLII, maar in afwijkenden vorm.

[4]) Bij Mazois, *Pompéi*, IIe Partie, Pl. XVII, fig. 1; Pl. II, fig. 5; bij Thédenat, *Pompéi*, p. 60, fig. 27.

structie reeds lang door de bouwmeesters der Oudheid werd toegepast, dat zij ongetwijfeld een element vormde in de schepping der openbare bouwwerken van den Romeinschen keizertijd, der forensische basilica bovenal [1]). Elders verklaren zij het mogelijk, dat in enkele basilieken, die behoord hebben bij keizerlijke paleizen, het licht is gezocht door verhooging van het middenschip [2]). Dat hetzelfde ook in woonhuizen zou zijn voorgekomen [3]), is niets dan eene gissing. De overeenkomst in maten tusschen de oude St. Pieterskerk en de St. Paulus-buiten-de-muren ter eene zijde, met de basilica Julia en de basilica Ulpia ter andere zijde [4]), wijst toch waarlijk meer op verwantschap dan op het tegenovergestelde. Erkend wordt, ook door hen, dat de benamingen „bema" en „tribunal" voor de verhoogde plaats der priesterschap ontleend zijn aan het gerechtshof [5]), en dat zekere kerken te Rome, waarvan plattegronden gegeven worden (Taf. 15, fig. 10, 11, 12: St. Andreae in Barbara, Sta Balbina, Sta Croce in Gerusalemme) verbouwingen zijn van gerechtshoven [6]).

Geen der gegeven verklaringen van den oorsprong der oudste Christelijke kerkgebouwen bevredigt. Waarom mogen wij niet aannemen, dat zij min of meer zelfstandige scheppingen zijn geweest van de bouwmeesters? Waren de architekten te Rome niet in staat zulke eenvoudige gebouwen te ontwerpen? Maar wij weten dat zij veel moeilijker opdrachten vervuld hebben. Bekend met de behoeften van den Christelijken eeredienst, kan een Romeinsche bouwmeester best eene kerk hebben opgetrokken, die aan deze behoeften voldeed. Was het volstrekt noodig dat hij tot de geloovigen behoorde? Misschien niet. Ook zonder dat kon een beschaafde Romein toch nog wel ontwerpen wat men van hem verlangde. Maar bovendien, tijdens en na keizer Konstantijn den Groote was het aantal Christenen te Rome groot genoeg, om ook een of meer architekten op te leveren. Laat ons aannemen, dat daaronder een oorspronkelijke geest school die vermocht zelfstandig eene Christelijke kerk te scheppen. Dit sluit niet uit, dat hij invloed zal hebben ondergaan van hetgeen er aan openbare en particuliere gebouwen bestond. Denkende in de vormen van tempel en rechthuis, kan hij iets nieuws hebben voortgebracht.

---

[1]) Dehio u. V. Bezold, Bd. I, S. 76. [2]) Ald., S. 68. [3]) Ald., S. 76. [4]) Ald., S. 76. [5]) Ald., S. 94. [6]) Ald., S. 82 f.

Door de vermeerderde kennis van Klein-Azië heeft de quaestie in den laatsten tijd weder een nieuw aanzien gekregen. Nadat nl. een vrij groot aantal bouwvallen van Oud-Christelijke kerken aldaar zijn opgemeten en in teekening gebracht, is de vraag gerezen, of de oorsprong van den West-Europeeschen basilicabouw ook in Klein-Azië te zoeken is? [1])

Het antwoord moet luiden, dat de Oostersche en de Westersche kunst zelfstandig naast elkaar hebben bestaan, dat zij ieder haar eigen oorsprong hebben gehad en haar eigen ontwikkelingslijn hebben gevolgd. Eerst later hebben zij invloed op elkaar geoefend. Hierover zal beneden nog nader gehandeld worden.

Bij de constructie der eerste Christelijke basilica's werden geen andere middelen aangewend dan die reeds vroeger in gebruik waren. Zelfs werd van de schoonste vorderingen in de bouwkunst, met name van den gewelvenbouw, geen of nagenoeg geen partij getrokken. Bij den bouw der muren geschiedde wat reeds lang gedaan werd om materiaal te sparen. Voorzoover men kolommen en andere bouwdeelen van gehouwen steen bezigde, werden ze weldra ontroofd aan de gedenkteekenen der oudheid. Alle architektonische moeilijkheden werden vermeden. Bij de weldra intredende ontbinding van het Romeinsche rijk geraakte, met de geheele wetenschappelijke beschaving, ook de bouwkunst in verval. De volksverhuizing, die een aantal ruwe stammen tot de beheerschers maakte van Europa, bracht aan de kunsten een slag toe, die vooreerst onherstelbaar was.

Voorbeelden van oude Christelijke basilica's worden voornamelijk gevonden te Rome. Ook te Ravenna bevinden er zich eenige. Deze zijn van ietwat jonger dagteekening, maar ze zijn in ongeschondener staat bewaard gebleven. Van de voormalige St. Pieterskerk te Rome is het grondvlak bekend. Verder kan gewezen worden op de kerken van St. Paulus-buiten-de-muren (4de eeuw), St. Laurentius-buiten-de-muren, St. Clemens en St. Jan van het Lateraan. Vooral de laatste, waarvan de grondvesting aan keizer Konstantijn den Groote wordt toegeschreven, is zeer verbouwd. Andere voorbeelden, van kleiner afmetingen zijn: St. Sabina, op de westelijke helling van den Aven-

[1]) Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipz. 1901; dez., *Klein-asien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipz. 1903.

tinus te Rome, gedurende geruimen tijd de zetel der Dominikaner-orde. Tusschen middenschip en zijschepen heeft zij 24 antieke marmeren kolommen. Alleen door de 6 ramen in het verhoogde middenschip ontvangt zij licht. De muren van dit verhoogde middenschip zijn vlak, worden niet onderbroken door kolommen; eene bovengalerij is er dus niet. Als geheel maakt de kerk een indruk van schoon en ruim. Zij gelijkt op het oudste gedeelte van St. Laurentius-buiten-de-muren. Zij is versierd met enkele zeer oude mozaïeken, namelijk met twee vrouwenfiguren, voorstellende de „kerk uit de heidenen", en „de kerk uit de Joden" [1]). Beroemd is deze kerk van St. Sabina vooral wegens het Oud-Christelijke snijwerk aan haar hoofdportaal [2]), uit de vijfde à zesde eeuw. Naast haar dient St. Sabas op den Aventinus genoemd. Zij bezit geen toren. Onder haar is eene andere, veel oudere kerk ontdekt. Deze laatste vertoont eene ronde absis, met Romeinsche metselwerk, en oude muurschilderingen, voorzien van Grieksche opschriften. Aan denzelfden kant der stad bevindt zich St. Prisca, waarbinnen de oorspronkelijke ronde kolommen naderhand gevat zijn in vierkante zuilen, om het later aangebrachte steenen gewelf te kunnen dragen, terwijl aan den buitenkant steunberen zijn aangebracht voor hetzelfde doel, zoodat van het oude maar weinig meer te zien is. Deze kerk heeft evenals de vorige geen toren. Zij ontvangt alleen licht door de hooge muren van het middenschip. Het koor is bijna geheel van licht verstoken. Het kerkje van St. Sixtus, sedert eeuwen behoorende aan een klooster van Dominikanessen, is geheel veranderd, zoodat het als voorbeeld van oud-Christelijken kerkbouw ternauwernood dienen kan. Dit kan niet gezegd worden van het kerkje in de onmiddellijke nabijheid, dat van de HH. Nereus en Achilleus. Dit gebouw draagt alle sporen van ouderdom. Waarschijnlijk is het wegens gebrek aan fondsen nooit verbouwd. Boven middenschip en zijschepen ziet men hier nog de balken en binten van het dakwerk. Merkwaardig zijn de achtkante kolommen. Het licht komt alleen uit de hoogte; de absis heeft geen eigen licht. De triomfboog is versierd met gerestaureerde mozaïeken. In het middenschip aanschouwt

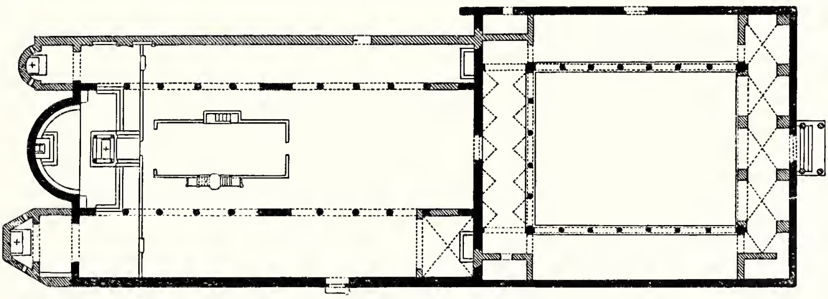
---

[1]) Bij J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freib. i. Br., 1916, Bd. III, Taf. 47 (uit den tijd van Coelestinus I (422—432).

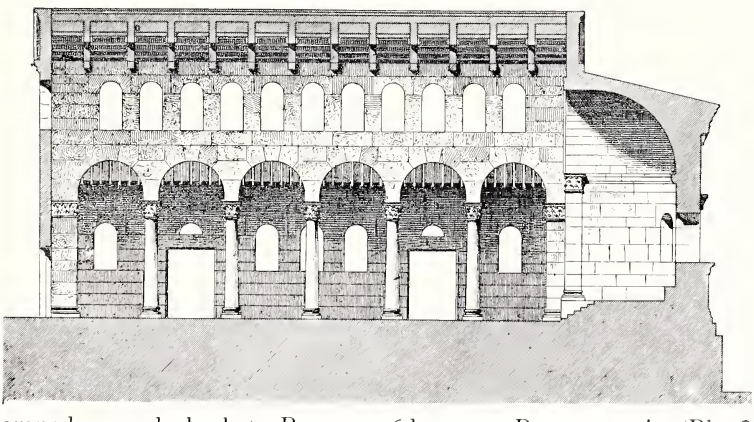
[2]) Pothier, *Ste Sabine à Rome*, Roma, s. a.



De kerk van St. Laurentius buiten de muren te Rome. (Blz. 81).



Plattegrond van S. Clemente te Rome. (Blz. 81).



Doorsnede van de kerk te Baqouza, 6de eeuw. Reconstructie. (Blz. 89).

men het ronde marmeren deksel (van een put?), met ijzeren kram. Verder zijn er de kerken van St. Pudentiana, St. Agnese, St. Prassede, St. Caecilia, enz., alle te Rome, de eene al ouder en merkwaardiger dan de andere.

Buiten Rome kunnen eenige Oud-Christelijke basilieken genoemd worden te Ravenna: S. Apollinare Nuovo, S. Spirito, S. Grovanni Battista en S. Apollinare in classe. Deze kerken zijn voor een deel onder hellenistisch-oosterschen invloed ontstaan, hoeveel overeenkomst zij ook mogen vertoonen met die te Rome. Waarschijnlijk kunnen zij niet bogen op een zoo hooge dagteekening als deze laatste, maar ze zijn minder veranderd.

De basilica heeft in het algemeen de volgende inrichting. Door de voorgalerij komt men in een binnenhof, het atrium, onder den blooten hemel, aan de vier kanten door zuilengangen omringd. De galerij tegenover den ingang vormt den narthex, waardoor men uit het atrium in de kerk binnengaat. De kerk is door twee zuilenrijen in drie schepen verdeeld. De zuilen dragen halfronde bogen of een horizontalen architraaf. De zoldering is van hout, en in vierkante vlakken verdeeld. Soms ziet men de naakte gebinten. Het dak boven het middenschip is een zadeldak, of liever, het heeft twee schuin opstaande zijden. De daken boven de zijschepen beginnen lager; overigens zijn zij op overeenkomstige wijze behandeld. Achter in de kerk bevinden zich twee „ambones", verhoogde lezenaars, bestemd voor de voorlezing van epistelen en evangeliën; verder het altaar, en daarachter de zetel des bisschops, in den halfcirkelvormigen uitbouw van den achtermuur der kerk, de absis. Weldra worden „ambones" en altaar, of het gedeelte der kerk waar de geestelijken hun zitplaatsen hebben, door een hekwerk, de „cancelli", afgescheiden van het gedeelte waar de leeken zich bevinden. De laatsten stonden. Voor hen werd zitten in de kerk als onbetamelijk beschouwd; wat zoo gebleven is tot het einde der middeleeuwen.

Viollet-le-Duc geeft een afbeelding van den plattegrond van zulk een basilica met bijgebouwen. Hij verplaatst ons naar eene denkbeeldige stad Clusiacum in Gallië, ten tijde van de invallen der Franken. Het Romeinsche opperbestuur heeft als zoovele andere, ook deze landstreek aan haar lot overgelaten. De bisschop heeft het verblijf van den vroegeren „praetor" betrokken en voert nu naast de „curiales", het bestuur uit de stedelijke

burgerij, een gezag waarvan de grenzen niet nauwkeurig omschreven zijn. Naast zijne woning staat de kerk, opgetrokken op de plaats van een ouden tempel van Diana, en voor een groot deel uit het oude bouwmateriaal. Het geheel is als eene vesting, door muren omringd. Ook een toren wordt aangetroffen, maar niet op de basilica. Het is een Romeinsche vestingtoren in de nabijheid van den muur. Dat de kerk zich in eene soort van vesting bevond, werd niet als iets overtolligs beschouwd. Nog veel later zien wij hetzelfde, bijv. aan den Hradschin te Praag [1]). Op den plattegrond worden nu aangewezen: A: de basiliek; B: de doopkapel, naast den ingang; C: de zaal van het oude Romeinsche gerechtshof met de daarbij behoorende verblijven; D: baden; E: de toren die over het omliggende land uitziet; F: de sluippoort; G: de stadspoort; H: tuinen; I: het gebouw voor de geestelijken; K: stallen.

De geheele inrichting der basilica was er op aangelegd, dat alle lijnen samenvloeiden op één punt, waarheen het oog zich immer richten moest. Dit punt is de plaats voor de absis, waar het altaar zich bevindt.

Van „orientatie" is vooreerst geen sprake. De absiden der kerken te Rome zijn gericht naar alle streken van de windroos; de meeste naar het westen, zooals die van de oude St. Pieterskerk te Rome. Neemt men in aanmerking voor hoevele kerken in Europa de laatste tot voorbeeld heeft gediend, dan mag de meening, dat van oudsher eene Christelijke kerk georiënteerd is, wel op zijde worden gezet.

Het gebruik om aan de kerken een oostelijke richting te geven, komt uit het Oosten, met name uit Klein-Azië, te weten uit die streken waar Hellenistische invloed zich gelden deed [2]). Wij weten, dat deze Hellenistisch-Oostersche invloed ook te Ravenna werkzaam is geweest [3]). Vandaar dat de absiden van de kerken te Ravenna naar het oosten zijn gericht. De muren waardoor de koren der eerste kerken te Rome afgesloten werden, hadden geen vensters. De oostelijke muur die te Ravenna de absis besloot, werd van lichtopeningen voorzien [4]).

---

[1]) F. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, Freib. i. Br., 1897, Bd. II, S. 126.
[2]) J. Strzygowski, *Klein-asien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipz. 1903, S. 183 f.
[3]) Ald., S. 40, 48, 70, 93, 185 f. [4]) Vgl. Dehio u. Von Bezold, Bd. I, S. 91.

Dehio und Von Bezold, *Die Baukunst des Abendlandes*, Stuttg. 1892, Bd. I. — H. Thédenat, *Pompéi, Histoire-Vie privée*, Par. 1906 (in de *Villes d'art célèbres*). — F. Mazois, *Les ruines de Pompéi*, Par. 1812—1829, Part. I—IV, fol. — E. Reusens, *Manuel d'archéologie chrétienne*, Par. 1890. — F. X. Kraus, *Geschichte der Christlichen Kunst*, Freib. i. Br., 1897, Bd. II — Zestermann, *Die antiken und die christlichen Basiliken*, Leipz. 1847, 4°. — *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, publ. par F. Cabrol, Par 1903 —. — A F. von Quast, *Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna vom V. bis IX. Jahrhundert*, Berl. 1842, fol. — Rich, *Dictionnaire des antiquités*, Par. 1861. — H. Holtzinger, *Die altchristliche Architektur in systematischer Darstellung*, Stuttg. 1889 (m. 188 afb.) — C. C. J. Bunsen, *Die Basiliken des Christlichen Roms*, Münch. [1843] 4° (m. pl.). — Mothes, *Die Basilikenform bei den Christen der ersten Jahrhunderte*, Leipz. 1865. — J. P. Richter, *Der Ursprung der abendländischen Kirchengebäude*, Wien, 1878. — Kaemmel, *Rom und die Campagna*, Bielefeld, 1902. — R. Lemaire, *L'origine de la basilique latine*, Brux. [1912]. — C. Enlart, *L'architecture romaine en occident avant l'époque romane*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1905, T. I, P. 1, p. 97—125. — J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipz. 1901. — J. Strzygowski, *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipz 1903. — C. Ricci, *Ravenna*, Rav. 1878.— Pothier, *Sainte Sabine à Rome*, Roma, s. a. — J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freib. i Br., 1916, Bd. III.

HOOFDSTUK XVII.

DE OUD-CHRISTELIJKE BOUWKUNST IN HET OOSTEN.

Naast de oud-Christelijke kunst te Rome en in het Westen, ontwikkelt zich eene andere in het Oosten, voornamelijk in Syrië en Klein-Azië. Dit mag de belangrijkste uitkomst heeten van de onderzoekingen van De Vogüé [1]) en Strzygowski [2]). Het is zaak zich te wachten voor de overdrijving, waarin deze laatste schrijver vervallen is. Hij schijnt zijn onderwerp met een zekeren hartstocht behandeld te hebben. Met een zeker welbehagen stelt hij in het licht, dat men vroeger in de kunstgeschiedenis aan Rome eene al te groote plaats heeft toegekend, en spreekt van „den valschen afgod, het eeuwige Rome'' [3]). Hij beweert, dat de gansche Christelijke basilica misschien wel uit het Oosten afkomstig is [4]), terwijl hij het gevoelen, dat de bouwmeesters te Rome oorspronkelijk werk zouden hebben geleverd, ver wegwerpt [5]). De kunst is volgens hem evenmin uit Rome als het Christendom [6]). Rome heeft ook geen kunstvormen naar Klein-Azië geëxporteerd [7]), in de drie eerste eeuwen onzer jaartelling bestond er zelfs geen Romeinsche kunst; de kunst dezer drie eeuwen was evengoed Hellenistisch van aard als in de drie eeuwen voor Christus. Slechts dringt sedert Christus' geboorte het Orientalisme of de Oostersche kunst door [8]). Men mag geneigd zijn achter sommige van deze beweringen een vraagteeken te plaatsen, dat er een kern van waarheid in schuilt, behoort niet te worden voorbijgezien. Waarschijnlijk drukken

---

[1]) Le Cte de Vogüé, *Syrie centrale, architecture civile et religieuse du Ier au VIIe siècle*, Paris, 1865—1877, 2 voll., fol.

[2]) J. Strzygowski, *Orient oder Rom, Beiträge zur Geschichte der spätantiken, und frühchristlichen Kunst*, Leipz. 1901; dezelfde: *Klein-asien, ein Neuland der Kunstgeschichte, Kirchenaufnahmen von J. W. Crowfoot und J. I. Smirnow*, Leipz. 1903. Nadere gegevens zijn verschaft door H. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien, nebst Beiträgen von K. Michel*, Leipz. 1908 (in de *Studien über christliche Denkmäler*, herausgeg. von J. Ficker, H. 5 u. 6).

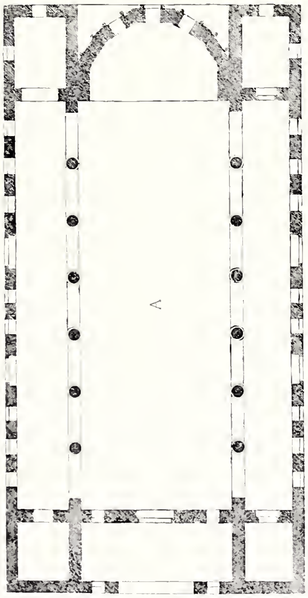
[3]) Strzygowski, *Orient oder Rom*, S. 24, 53, 80.

[4]) Strzygowski, *Kleinasien*, S. 178 f. [5]) Ald., S. 178 f. [6]) Ald., S. 183.

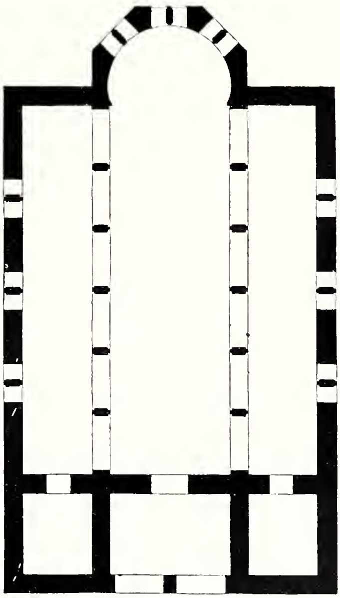
[7]) Ald., S. 186. [8]) Ald., S. 191.



Kerk van Qalb Louzeh met dubbele torens, 6de eeuw. (Blz. 89).



Plattegrond der basilika te Tourmanin, 6de eeuw. (Blz. 89).



Plattegrond eener basilika te Binbirkilisse (III) ± 4de eeuw. (Blz. 87).

wij de onderlinge verhouding tusschen Oostersche en Westersche kunst het best uit als wij zeggen, dat zij zich aanvankelijk naast elkander hebben ontwikkeld.

Punten van overeenkomst in de kerkgebouwen zijn onloochenbaar. Zij vallen bijv. op te merken in de grondvlakken en de inwendige verdeeling. De Vogué geeft het grondvlak en eene doorsnede van eene groote Christelijke basiliek uit de vierde eeuw, te Qennaout, in het Haouran-gebergte. Men vindt hier atrium, narthex, een langhuis met hoogvensters dat door kolommen met halfcirkelvormige arkaden wordt afgescheiden van de zijschepen, en een halfronde abside. De buitenkant vertoont derhalve lage zijden rondom een verhoogd middenschip. Het geheel doet denken aan de kerken van St. Agnes en St. Laurentius te Rome [1]. In de noordelijke streken van Centraal-Syrië is de basiliek-vorm der kerken overheerschend. Men heeft er bijv. te Kherbet-Hâss en te El-Barah. In dit gewest beschikt de bouwmeester over hout, zoodat hij zijne gebouwen kan afdekken met een zadeldak, juist als te Rome. Ze hebben alle de hoofdkenmerken: drie schepen, door kolommen van elkaar gescheiden; eene halfcirkelvormige abside, geflankeerd door twee vertrekken, een „diakonikon" rechts, een „prothesis" of „paraklision" links, enz. De kolommen zijn gewoonlijk monolithen, met antieke voetstukken, groote afwisseling in de kapiteelen, ronde bogen, een doorloopend versierd vlak, en daarboven eene rij vensters met halfcirkelvormige bogen [2]. De kerk te Kherbet-Hâss dagteekent naar het oordeel van De Vogué uit de tweede helft der vierde eeuw; die van El-Barah acht hij uit de vijfde eeuw afkomstig [3]. De basiliek van Tafkha is volgens hem een Christelijk bouwwerk uit de vierde of vijfde eeuw. De Vogué ziet er den overgang in van de burgerlijke basiliek der Romeinen naar eene Christelijke kerk [4].

In Klein-Azië ontmoet men voorbeelden van soortgelijke overeenkomst. Het grondvlak van de bouwvallen eener aanzienlijke kerk te Binbirkilisse, vertoont onmiskenbare gelijkenis met de grondvlakken van verscheidene basilica's te Rome. Men treedt

---

[1]) De Vogué, *Syrie centrale*, T. I, p. 59, Planche 19, 20.

[2]) De Vogué, *Syrie centrale*, T, I. p. 97 s.; T. II, Pl. 59—62; een fraaie doorsnede van de kerk te Baqouza, aldaar, Pl. 119, waarmede te vergelijken is de tekst-afbeelding 36, in T. I, p. 98.

[3]) De Vogué, T. I, p. 100 s.

[4]) De Vogué, *Syrie centrale*, T. I, p. 57, Pl. 17. Vergelijk ook nog: p. 131, Pl. 116.

binnen door een narthex; twee zuilenrijen verdeelen het gebouw in een middenschip met twee zijschepen; het middenschip eindigt in een uitbouw, de absis [1]). Het grondvlak eener andere kerk op dezelfde plaats gelijkt sprekend op dat van de vorige, met kleine verschillen, bijv. dat hier tegen de zuilen aan weerskanten halve kolommen zijn aangebracht [2]). Twee kerken te Sagalassos vertoonen het begin van een dwarsschip zooals de Oud-Christelijke basilica's te Rome [3]); eene kerk te Perge: atrium, langhuis door ronde kolommen in drieën verdeeld, dwarsschip, en absis, geflankeerd door zijvertrekken [4]). Overigens is het onderscheid in constructie tusschen de Syrische en Klein-Aziatische basilieken aan den éénen kant en die te Rome aan den anderen zoo groot, dat van nauwe verwantschap of gemeenschappelijke herkomst geen sprake kan zijn. De Syrische bouwmeester had in de meeste streken, bijv. in het bergland Haouran en elders, geen ander bouwmateriaal tot zijne beschikking dan gehouwen steen. Hierdoor kwam hij tot eene constructie van gewelven en daken die men in het Westen te vergeefs zal zoeken [5]). Vooral in Klein-Azië maakt men veelvuldig gebruik van den hoefijzerboog. Men ontmoet hem in de grondvlakken [6]), in de arkaden tusschen middenschip en zijschepen [7]), in de gewelven [8]). Het oudste gedagteekende voorbeeld van een hoefijzerboog is volgens Rott uit het j. 660 [9]); een ander voorbeeld rekent hij tot de vijfde eeuw[10]). Hij acht het evenwel zeker, dat de ouderdom veel hooger opklimt[11]). Nu komt deze hoefijzerboog nooit voor te Rome, evenmin te Byzantium. Men treft hem aan in de bouwvallen eener kerk in Noord-Syrië uit het j. 540[12]). Komt hij uit Perzië? Oosterschen oorsprong heeft hij stellig[13]).

---

[1]) Strzygowski, *Kleinasien*, S. 10, Abb. 5.

[2]) Strzygowski, *Kleinasien*, S. 14, Abb. 9 (Kirche III). Vergelijk verdere grondvlakken S. 49 (Gül-Bagtsche); S. 50 (Sagalassos); S. 58, 60, 64, 104 (Binbirkilisse, Kirche IV, V, XV, II); S. 65, Andaval. De laatste wordt ook afgebeeld en besproken bij Rott, *Kleinasiatische Denkmäler*, S. 104, Abb. 30.

[3]) Strzygowski, *Kleinasien*, S. 49 f.; Rott, S. 16. [4]) Rott, S. 47, Abb. 19.

[5]) De Vogué, *Syrie centrale*, p. 47 s. en de afbeeldingen 12 en 13 in den tekst; Planche 8, 9, 10, 15 (Chaqqa).

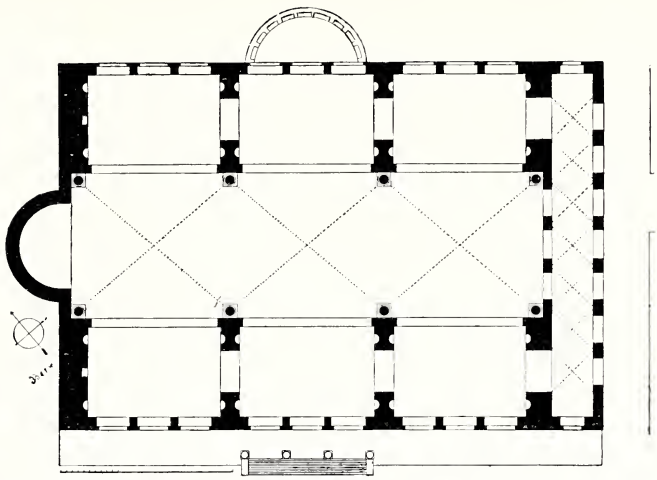
[6]) Strzygowski, *Kleinasien*, S. 14 (Binbirkilisse, Kirche III); S. 28 (Jedikapulo); S. 65 (Andaval); Rott, S. 104, 119, 160.

[7]) Strzygowski, *Kleinasien*, S. 64 (Binbirkilisse, Kirche XV).

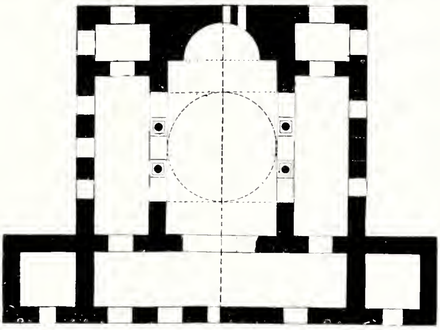
[8]) Ald., S. 13 (Binbirkilisse, Kirche I). [9]) Rott, S. 119. [10]) Rott, S. 160.

[11]) Rott, S. 119.

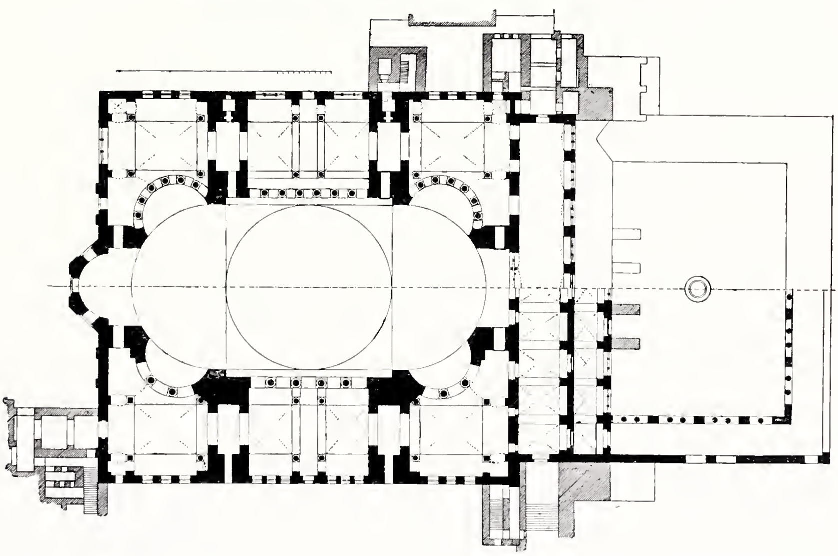
[12]) Texier, *Byz. architecture*, p. 73 f. pl. LIX f., aangehaald bij Strzygowski, *Kleinasien*, S. 31. [13]) Strzygowski, S. 31.



Plattegrond der basilika van Konstantijn te Rome. (Blz. 89).



Plattegrond der koepel-basilika te Ḳasr ibn Wardān. (564). Blz. 92).



Plattegrond der St.-Sophiakerk te Konstantinopel. (Blz. 100).

In kerken van baksteen worden in Klein-Azië gordelbogen gemaakt door drie rijen steenen boven elkander te stapelen. Men kan dit zien aan de bouwvallen van de kerk te Ütschajak [1]). Wijst dit heen naar Rome? Maar in het Oosten is bij het gebruik van baksteen deze wijze van bouwen van oudsher zeer gebruikelijk [2]). Ook de verlevendiging van de buitenmuren door het aanbrengen van nissen duidt niet op invloed van Rome of Italië. Immers dit behoort bij het bouwen in gebakken steen, en komt in alle Oostersche landen bijv. in Egypte en Mesopotamië, voor [3]), evengoed als te Rome. In de toepassing bestaat overigens wel verschil tusschen Rome en Italië aan den eenen kant, en de oud-Oostersch-Hellenistische kunst aan den anderen kant [4]). Verder is er ook verschil in de dikte van de kalklaag tusschen de baksteenen. Te Rome is de kalklaag even dik als de steenen of dunner; in het Oosten minstens even dik maar meestal dikker [5]). Een bouwwijze die Strzygowski als de Hellenistische wenscht te bestempelen, komt voor aan de kusten van Klein-Azië. Hare kerken hebben een houten dak, en een atrium in het westen. Zij vertoonen op dit punt overeenkomst met de kerken te Rome. Maar die in het centrale Klein-Azië wijken hiervan zeer af; zij zijn nl. afgedekt met gewelven [6]). In het aanbrengen van gewelven bezit de Klein-Aziatische bouwmeester groote kunstvaardigheid. Hij vermijdt het gebruik van een houten mal of maquette, terwijl de bouwmeester te Rome het zonder zulk een maquette niet stellen kan [7]). Tot het Oostersch karakter der bouwwerken van Centraal Klein-Azië behoort ook, dat nergens antieke ronde kolommen voorkomen, maar vierkante pijlers, in dier voege, dat soms tegen deze pijlers halve kolommen zijn geplaatst [8]). Eindelijk is de narthex in de Klein-Aziatische basilica links en rechts van den ingang naar het middenschip, door muren afgesloten, die tot de hoogte van het middenschip zijn opgetrokken, zoodat hier als het ware een begin gemaakt wordt met de dubbele torens in den voorgevel [9]). Ook in Centraal-Syrië wordt dit bouwelement aangetroffen. Dubbele torens (of althans bouwdeelen die daarop zeer gelijken) flankeeren den ingang der basilieken van Baqouza, Qalb-Louzeh en Tourmanin, alle drie uit de zesde eeuw[10]). Ook een begin van dub-

---

[1]) Strzygowski, *Kleinasien*, S. 37. [2]) Ald., S. 38. [3]) Ald., S. 39. [4]) Ald. [5]) Ald., S. 40. [6]) Ald., S. 56, 181. [7]) Ald., S. 73, 75. [8]) Ald., S. 179. [9]) Ald., S. 10, Abb. 5; S. 14; Abb. 9; S. 17. [10]) De Vogüé, *Syrie centrale*, T. II, Pl. 119, 123, 124, 130, 132.

bele torens ter weerszijden van de abside komt voor [1]); het schijnt heen te wijzen naar de Romaansche kunst. Maar bij de Oud-Christelijke basilica te Rome treft men dit niet aan. Mogen sommige gebouwen van eenigszins vroegere dagteekening zijn [2]), als type van de oudste Christelijke basilica in Klein-Azië, Hellenistisch van aard maar onder Oosterschen invloed ontstaan, kan de groote kerk te Binbirkilisse gelden, die door Strzygowski onder Nr. I wordt aangeduid [3]). Zij zal gebouwd zijn in den tijd tusschen Konstantijn den Groote en Justinianus. Misschien mag zij gelden als type van de Christelijke kerken die nog vóór Konstantijn zijn opgetrokken [4]). In ieder geval is zij een model van den heerschenden smaak gedurende vele jaren [5]). De basilica vormt trouwens van oudsher de gemeentekerk, ook in Klein-Azië, niet de koepelbouw [6]). In het algemeen vertoont deze basilica (Binbirkilisse I) de volgende kenmerken: de ingang in den voorgevel wordt geflankeerd door twee torenachtige gebouwen; ook aan de zijwanden bevinden zich ingangen; er zijn vensters in de absis en in de zijschepen; er bestaan geen kamers naast de absis die als eene voortzetting van de zijschepen kunnen gelden. (Dit laatste komt te Rome ook niet voor, maar wèl te Ravenna, en het is regel in den Byzantijnschen stijl). Verder ontmoeten wij hier een eigenaardige wijze van gewelvenbouw, voorliefde voor den hoefijzerboog, en pijlers waartegen halve kolommen zijn aangebracht [7]). Grootere volmaking vertoont de basiliek te Binbirkilisse die door Strzygowski onder Nr. II wordt aangeduid. Zij heeft reeds galerijen boven de zijschepen [8]) en een uitbouw ter weerszijden van de absis, waarover nader. Deze kerk moet later zijn opgetrokken dan Nr. I. Doch haar type moet volgens Strzygowski al in de 4de eeuw hebben bestaan [9]). Weldra ontmoeten wij het dwarsschip (te Sagalassos[10]), en den kruisvorm in het grondvlak (Binbirkilisse Nr. IX; Kanytelideis, Jatagan[11]).

Een kruis in het grondvlak vertoont ook een kleine centraal- of liever oktogonaalbouw te Binbirkilisse, beschreven onder Nr. VIII[12]). De oktogonaalbouw komt niet dikwijls voor[13]). In die van Isaura en Hiërapolis wordt de binnenruimte door acht zuilen of

---

[1]) De Vogüé, T. II, Pl. 65 (Hâss). Vergel. p. 137 (Qalb Lousé).
[2]) Rott, *Denkmäler*, S. 50, 107. [3]) Strzygowski, *Kleinasien*, S. 10—13.
[4]) Ald., S. 159 f. [5]) Ald., S. 9, 14, 64, 67. [6]) Ald., S. 158, 176. [7]) Ald., S. 42 f.
[8]) Ald., S. 15—17, 18, 19, 20, 173. [9]) Ald., S. 159. [10]) Ald., S. 50; Rott, S. 16.
[11]) Ald., S. 27, 54, 55. [12]) Ald., S. 23—27, 71, 141. [13]) Ald., S. 91.



De koepelbasilika van Ḳasr ibn Wardān, van binnen. (Blz. 92).



De St.-Sophia-kerk te Konstantinopel, van buiten. (Blz. 93).

kolommen van den omgang afgedeeld [1]). Gregorius van Nyssa bouwde zulk een oktogoon met een kruis in het grondvlak en een steenen gewelf [2]). De vader van Gregorius, bisschop van Nazianze, moet aldaar vóór het j. 374 een grooten oktogoon gesticht hebben. Deze had reeds bovengalerijen, zooals later de kerk van St. Vitalis te Ravenna [3]). Ook de groote oktogoon van Wiranscher, waarvan bouwvallen bestaan, moet in de 4de of 5de eeuw aanwezig zijn geweest. Men zou hem kunnen beschouwen als een vergrooten oktogoon van Binbirkilisse [4]). Van dezen bouw naar den Byzantijnschen stijl is nog een aanzienlijke afstand [5]), al gaat de ontwikkeling ook in die richting. Een rustpunt op dien ontwikkelingsweg vertegenwoordigt de kerk St.-George te Ezra in Syrië (uit 515), met een regelmatigen achthoek in het grondvlak, waarbinnen acht zuilen een omgang vormen, met een sierlijken koepel er boven [6]). Ook de kathedraal van Bosra (uit 511 of 512), gewijd aan de heiligen Sergius, Bacchus en Leontius, mag hier genoemd worden. Zij wijst heen naar de kerk van St.-Vitalis te Ravenna, en naar die van de HH. Sergius en Bacchus te Konstantinopel [7]). Eén ding is duidelijk: dat de oktogonaalbouw met eene afdeeling van de binnenruimte door een kring van pijlers, uit het Oosten komt, niet uit Rome. Het is Hellenistische kunst, wortelend in oud-Oostersche kunst [8]).

Daarnaast ontwikkelt zich de basilika-bouw. Zij wordt koepelbasilika [9]), en ten slotte kruiskoepelkerk [10]), d.w.z. Byzantijnsche kerk.

De aanvang der verandering is te zoeken in de behoefte aan meer ruimte voor de aangroeiende priesterschaar [11]). Reeds de kerk van Binbirkilisse Nr. II vertoont eene verruimde absis [12]). In die te Kesteli is tusschen langhuis en absis eene vierkante ruimte ingeschoven, terwijl het langhuis tot drie jukken is ingekort [13]). In de nog bestaande Koimesis-kerk te Nicea wordt nu boven het langhuis een koepel aangebracht [14]). Zij wordt het type van de koepelbasilika, waarvan reeds voorbeelden uit de vierde eeuw kunnen worden aangewezen. Eerst bezaten zulke koepelbasilika's geen bovengalerijen, maar later waren deze algemeen [15]). Het vol-

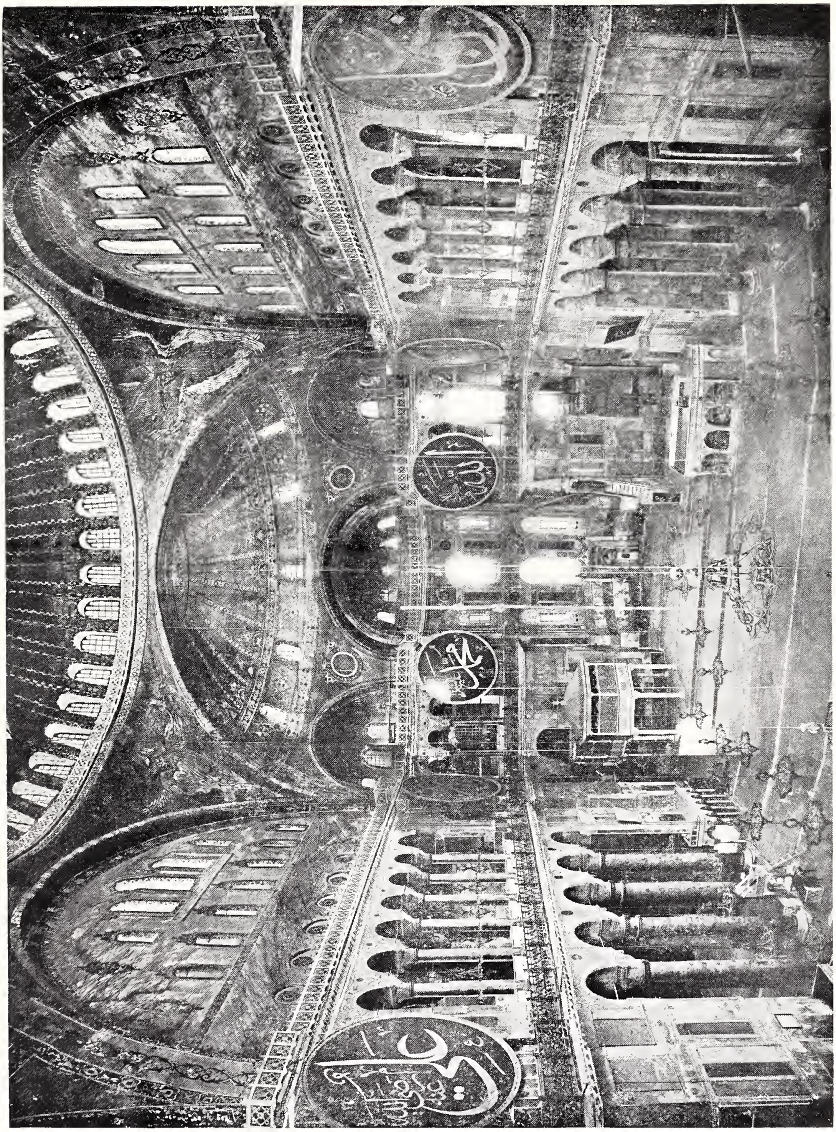
---

[1]) Strzygowski, *Kleinasien*, S. 91, 93. [2]) Ald., S. 72 f. [3]) Ald., S. 93 f.
[4]) Strzygowski, S. 97, 100. [5]) Ald., S. 100.
[6]) De Vogüé, *Syrie centrale*, T. I, p. 61, en Pl. 21.
[7]) De Vogüé, p. 63 s. (tekst-afbeelding) en Pl. 22, 23. [8]) Ald., S. 101—104.
[9]) Ald., S. 104—131. [10]) Ald., S. 132—157. [11]) Ald., S. 105.
[12]) Ald., S. 104. [13]) Ald., S. 105. [14]) Ald., S. 106. [15]) Ald., S. 106 f.

maakte type der Klein-Aziatische koepel-basilika is de kerk te Kodscha Kalessi, waarvan een prachtige ruïne over is [1]). Nog voor het einde der vierde eeuw moet zij gebouwd zijn [2]). Zij bezat een tambour die met lichtopeningen doorbroken was, en moet daarboven een steenen koepelgewelf gedragen hebben [3]). Als een tweede voorbeeld van de koepelbasilika in (Zuidelijk) Klein-Azië kan de kerk van Adalia gelden [4]). Eene dubbele koepelbasilika is die van Ütschajak, een baksteenbouw, die in de hoogte tambours met vensters moet bezeten hebben. Zij is de voorloopster van de kruiskoepelkerk [5]). Bijzonder fraai zijn de aanzienlijke overblijfselen van de koepelbasilika te Ḳasr ibn Wardān, eveneens een baksteenbouw, van laat-Hellenistischen stijl [6]). Het grondvlak doet duidelijk zien, dat wij op weg zijn naar den stijl der Sophia-kerk te Konstantinopel en der St.-Markuskerk te Venetië [7]). De kapiteelen der ronde kolommen zou men voor Byzantijnsch kunnen houden; ten onrechte. Hunne afkomst moet in Syrië (Jeruzalem) gezocht worden [8]). Deze kerk vertegenwoordigt het reinste type van de koepelbasilika zonder kruisarmen. Ook is zij het type van de kerk met bovengalerijen en een tambour met vensters er in [9]). Een opschrift op een gebouw in de onmiddellijke nabijheid dagteekent uit het j. 564, d. i. uit den tijd van de stichting der Sophia-kerk te Konstantinopel. Strzygowski neemt aan, dat deze koepelbasilika uit den zelfden tijd zal zijn [10]). Byzantijnsch is zij nog niet; zij is ook niet van Konstantinopel uit gesticht. In dit opzicht geldt van haar hetzelfde als van de in het voorafgaande besproken koepelbasilika's te Kesteli, Kodscha Kalessi en elders [11]). Wel vormt haar bouwtrant de onderlaag waarop de Byzantijnsche kunst opwast. Zij behoort tot eene bepaalde soort van laat-Hellenistische kunst, die inheemsch is in Centraal-Syrië. In Konstantinopel vloeien dan de verschillende Hellenistische stroomingen samen. Zoo ontstaat de Byzantijnsche kunst, de kruiskoepelkerk, waarbij de koepelbouw vereenigd wordt met den kruisvorm in het grondvlak. Bij den centraalbouw moet men dus wel onderscheiden: 1° Hellenistisch is de koepelbasilika; 2° Byzantijnsch de kruiskoepelkerk [12]). Strzygowski plaatst de koepelbasilika eerder in den tijd voor dan nà Justinia-

---

[1]) Strzygowski, *Kleinasien*, S. 109—114. [2]) Ald., S. 113, 158. [3]) Ald., S. 110 f.
[4]) Ald., S. 113 f., 168 f. [5]) Ald., S. 36, 41, 144. [6]) Ald., S. 121—131. [7]) Ald., S. 122.
[8]) Ald., S. 128 f. [9]) Ald., S. 129. [10]) Ald., S. 130. [11]) Ald., S. 116, 130. [12]) Ald., S. 131.



De St.-Sophia-kerk te Konstantinopel van binnen. (Blz. 93).

nus; daarentegen de kruiskoepelkerk eerder nà dan voor Justinianus [1]). Het grondvlak van de ruïne der kerk van Philippi wijst den overgang aan naar de kruiskoepelkerk [2]). Deze kruiskoepelkerk is de eigenste schepping der Byzantijnsche bouwmeesters [3]). Alles culmineert in de Sophia-kerk te Konstantinopel [4]). Dit is dan het einde der ontwikkeling waarvan het begin volgens Strzygowski te zoeken is in de katakombe van Palmyra uit het j. 259 [5]). De kruisvorm in het grondvlak is volgens hem het zinnebeeld van het overwinnende Christendom. Het werd het eerst toegepast door Konstantijn den Groote bij het bouwen van de Apostelkerk te Konstantinopel, die niet meer bestaat [6]).

---

[1]) Strzygowski, *Kleinasien*, S. 132. [2]) Ald., S. 134. [3]) Ald., S. 193. [4]) Ald., S. 135. [5]) Ald., S. 135; *Orient oder Rom.*, S. 1—32. [6]) *Kleinasien*, S. 136 f.

De Vogüé, *Syrie centrale, architecture civile et religieuse du Ier au VIIe siècle*, Par. 1865—1877, 2 vols., fol. — J. Strzygowski, *Orient oder Rom ; Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipz. 1901. — J. Strzygowski, *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte ;* Kirchenaufnahmen von Crawfoot und Smirnow, Leipz. 1903. — H. Rott, *Keinasiatische Denkmäler, nebst Beiträgen* von K. Michel, Leipz. 1908 (*Studien über christliche Denkmäler*, herausg. von J. Ficker, H. 5 u. 6). — C. Preuschen, *Nordmesopotamische Baudenkmäler altchristlicher und islamischer Zeit*, Leipz. 1911.

HOOFDSTUK XVIII.

DE OUD-CHRISTELIJKE BEELDHOUW- EN SCHILDERKUNST IN HET OOSTEN.

Ook de beeldhouw- en de schilderkunst hebben in de Oostersche kerk een eigen ontwikkeling gevolgd, evenals de bouwkunst. Dit in het licht te hebben gesteld, mag de verdienste van Strzygowski heeten [1]), al zal men wèldoen zich te wachten voor de overdrijving waarvoor deze schrijver zich ook hier niet heeft weten te behoeden. Volgens hem zijn de uitgangspunten van de ontwikkeling der Christelijke kunst reeds gedurende de eerste drie eeuwen te zoeken in de oude hoofdsteden van het Oosten, voornamelijk te Alexandrië, Antiochië en Efeze — niet te Rome [2]). Men gevoelt dat hij zich te krachtig uitdrukt. Het schijnt wel, dat hij er in zijnen ijver behagen in schept, afbreuk te doen aan de historische beteekenis van hetgeen hij bestempelt als „den falschen Götzen, das ewige Rom" [3]). Op menig punt zal men hem echter gelijk moeten geven. Hij stelt in het licht, dat architectuur en schildertrant beide uit het Hellenistische Oosten onmiddellijk in de Byzantijnsche kunst zijn overgegaan, zonder tusschenschakel [4]). Bij beeldhouwwerken uit den laten keizertijd in Italië moet men niet zonder meer een Romeinschen oorsprong aannemen, maar vragen of zij ook uit het Oosten, Klein-Azië of Egypte zijn overgebracht [5]). Groote beteekenis hecht hij aan het schilderwerk, niet lang geleden ontdekt op de wanden van een zeer grooten grafkelder te Palmyra, uit het j. 259, van heidenschen oorsprong. Tusschen deze Palmyreensche en de oude Christelijke kunst bestaat verwantschap in dier voege, dat beide wortelen in de Hellenistische kunst [6]). De Grieksche Nike (beeld der overwinning) wordt een Christelijke engel; in het algemeen komen de engelen in de kunst

---

[1]) J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipz., 1901. [2]) Ald., S. 8.
[3]) Ald., S. 24; vergel. 53, 80, 87. [4]) Ald., S. 9. [5]) Ald., S. 9. [6]) Ald., S. 23.

uit het Oosten, niet uit Rome [1]). Ook monsters, leeuwen die dieren vervolgen, pauwen en andere vogels heeft de Christelijke kunst geërfd van de oude Oostersche, van het Hellenisme doortrokken kunst [2]).

Een fraai voorbeeld van Oostersch-Christelijke beeldhouwkunst vormt het relief van een grooten sarkofaag, tegenwoordig in een museum te Berlijn [3]). Het is afkomstig uit Soeloe Monastir, in het kwartier Psamatia te Konstantinopel, welk Soeloe Monastir sedert eeuwen aan de Armeniërs behoort. Overigens is volstrekt onbekend hoe en wanneer dit kunstwerk daar gekomen is [4]). In het midden Christus als jongeling; rechts en links een apostel; de figuren worden van elkander gescheiden door fraaie colonnettes. De volgende ontwikkelings-gang is vast te stellen: 1° Een relief te Nicea; 2° een gebeeldhouwde sarkofaag uit Selefkieh, tegenwoordig in het Ottomaansche museum te Konstantinopel; niet alleen de rangschikking der figuren maar ook de ornamenten, kapiteelen der colonnettes en geveltjes daarboven, vertoonen groote overeenkomst met: 3° den gebeeldhouwden sarkofaag te Berlijn, uit Soeloe Monastir [5]). Zijn deze sarkofagen uit Klein-Azië? Maar volkomen gelijksoortige kunnen worden aangewezen in Italië: een Christelijke sarkofaag te Rome, gevonden in de Villa Ludovisi, en een heidensche sarkofaag te Londen, afkomstig uit Rome [6]). Toch weet Strzygowski aannemelijk te maken, dat al deze gebeeldhouwde sarkofagen stammen uit Klein-Azië [7]), voor 't minst de Christelijke. Hij wijst op verschilpunten tusschen het Klein-Aziatische relief en de Oud-Christelijke sarkofagen van Italië [8]). De gronden waarop hij zich beroept mogen soms weinig klemmend schijnen, ze zijn wel geschikt de overtuiging bij ons te vestigen, dat de Christelijke beeldhouwkunst in het Hellenistische Oosten niet geheel dezelfde is als die in het Westen. Opmerking verdient dat Christus op het sarkofaag-relief te Berlijn een kruisnimbus draagt. Deze nimbus komt uit het Oosten [9]). Het geheele kunstwerk moet eer aan de vierde dan aan de vijfde eeuw toegeschreven worden [10]).

Nog andere voorbeelden van Christelijk beeldhouwwerk uit het Oosten kunnen bijgebracht worden. De beroemde gebeeld-

---

[1]) J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipz., 1901, S. 26. [2]) Ald., S. 32.
[3]) Afb. aldaar, over S. 41. [4]) Ald., S. 42 f. [5]) Ald., S. 46 f. [6]) Ald., S. 50 ff.
[7]) Ald., S. 53. [8]) Ald., S. 54, 58, 59. [9]) Ald., S. 60. [10]) Ald., S. 61.

houwde porfieren sarkofaag der H. Helena in het Vatikaan te Rome, moet afkomstig zijn uit Egypte [1]). Hetzelfde geldt van den porfieren sarkofaag der H. Constanza, vroeger bewaard in haar grafmonument te Rome, thans in het Vatikaan, vervaardigd tusschen 354 en 360. Een porfieren fragment, in het keizerlijk Ottomaansche museum van den Tschinili-kiosk te Stamboel, gevonden te Konstantinopel, vertoont geheel dezelfde ornamenten [2]). Het deksel van een porfieren sarkofaag in het Grieksch-Romeinsche museum te Alexandrië gelijkt sprekend op het deksel van den sarkofaag der H. Constanza [3]). Een belangrijk houtsnijwerk, tegenwoordig in een museum te Berlijn, eene zinnebeeldige voorstelling gevende van de verdediging van de burcht des geloofs, is van Egyptische herkomst [4]), misschien nog wel uit de vierde eeuw [5]).

Van Oud-Christelijk schilderwerk in het Oosten is maar weinig bewaard gebleven. In de groote kerk te Binbirkilisse (Nr. I) vertoonen er zich sporen van op de wanden [6]). Sporen van frescoschildering worden ook aangetroffen in de bouwvallen der kerk te Ütschajak. Zij doen denken aan eene rij van koppen, omringd door cirkels of nimbussen [7]). In de absis der kerk te Binbirkilisse die wordt aangeduid als Nr. V ziet men overblijfselen van schilderwerk, voorstellende figuren met bloemen en ornamenten (een loopenden hond [8]). Nog te weinig studie is gemaakt van zekere gekleurde linnen doeken, afkomstig uit graven van Christenen in Egypte [9]), en versierd met geteekende tafereelen en ornamenten. Van de meeste zijn slechts grootere of kleinere fragmenten overgebleven. Strzygowski heeft er enkele van afgebeeld die zich bevinden in musea te Berlijn en te Leipzig [10]). Een daarvan stelt Daniël in den leeuwenkuil voor, terwijl Habakuk hem brood brengt. Opschriften in het Grieksch verduidelijken de beteekenis [11]). Een tweede zal oorspronkelijk Christus tusschen Petrus en een anderen apostel hebben voorgesteld [12]); een derde de wonderbare spijziging [13]). Ze kunnen uit het midden der zesde eeuw dagteekenen [14]).

---

[1]) J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, S. 75 ff. [2]) Ald., S. 77 f.
[3]) Ald. S. 79. [4]) Ald., S. 76, 83, 86. [5]) Ald., S. 81, 84. [6]) *Kleinasien*, S. 58.
[7]) Ald., S. 34. [8]) Ald., S. 60. [9]) *Orient oder Rom*, S. 103.
[10]) Ald., S. 99—109. [11]) Ald., Taf. IV. [12]) Ald., T. V. [13]) Ald., S. 99.
[14]) Ald., S. 102.

HOOFDSTUK XIX.

DE BYZANTIJNSCHE KUNST.

De plaats van de Byzantijnsche kunst in de kunstgeschiedenis valt niet licht te bepalen. Zoowel omtrent den aard en den oorsprong dezer kunst als omtrent den invloed dien zij heeft geoefend, bevatten de geschiedwerken de meest tegenstrijdige voorstellingen. Vooral de betrekking tusschen de Byzantijnsche kunst in den engeren alleen juisten zin, d. i. de kunst van het Oostersch-Romeinsche of het Grieksche keizerrijk en datgene wat wij onder Romaansche kunst verstaan, wordt nog steeds zeer verschillend opgevat. Gedurende de eerste helft der negentiende eeuw heeft men de bouwwerken aan de oevers van den Rijn, die wij Romaansch noemen, Byzantijnsch geheeten. Daarentegen heeft nog Seemann, in zijne „Geschichte der bildenden Kunst" (Jena, 1879) bouwwerken in N. Italië, die ontwijfelbaar aan de Byzantijnsche kunst toebehooren, zooals de kerk van St. Markus te Venetië, bij de Romaansche kunst ingelijfd.

Sommige hebben in de schakels der kunstgeschiedenis eene Lombardijsche kunst ingelascht. De voortbrengselen dezer Lombardijsche kunst zou men echter voor een deel Byzantijnsch of onder Byzantijnschen invloed ontstaan kunnen noemen. Volgens onderscheidene geschiedschrijvers heeft de Byzantijnsche kunst op die van West-Europa zeer grooten invloed geoefend, welke tot moderne tijden heeft voortgeduurd. Daarentegen heeft Kraus in zijne „Geschichte der Christlichen Kunst" dien invloed bijna geheel geloochend of tot geringe afmetingen teruggebracht en de oorspronkelijkheid en zelfstandigheid der kunst van West-Europa tegenover Byzantium gehandhaafd.

Zonder overdrijving naar den eenen of den anderen kant mag waarschijnlijk het volgende in groote trekken worden vastgesteld. Wij hebben gezien hoe volgens Strzygowski alle lijnen der kunstontwikkeling in de Oostersche landen die onder Hellenistischen

invloed stonden, zijn samengevloeid in Konstantinopel. Zoo ontstond de kruiskoepelkerk, die in het grondvlak een kruis vertoonde en gedekt was met een of meer fraaie koepels. Deze bepaling dient te worden aangevuld in dien zin, dat tot dit resultaat ook eene strooming die uit het Westen, uit Rome kwam, heeft bijgedragen.

Reeds de Romeinen hadden gebouwen met centralen aanleg gesticht, ofschoon in geen grooten getale en meestal in kleine afmetingen. De Westersche Christenen hebben dien aanleg slechts binnen zeer beperkte grenzen nagevolgd, niet anders dan voor doophuizen en grafkapellen (de ronde kapellen bij de oude St. Pieter te Rome).

De Byzantijnen daarentegen hebben voortgearbeid met het beste dat de Romeinen bereikt hadden: het Pantheon, de Thermen van Caracalla, de Minerva Medica, de basilica van Konstantijn. In de Thermen van Caracalla vonden zij de muren waarop de groote koepel rustte, doorgebroken naar het licht (in plaats van de nissen van het Pantheon). Bovendien troffen zij daar den koepel op hangbogen aan. In de basilica van Konstantijn bezaten de zijschepen tongewelven, die een tegendruk opleverden voor de hooge muren van het middenschip, dat met een kruisgewelf overdekt was, en inzonderheid voor de weinige pijlers, waarop de last van dat kruisgewelf hoofdzakelijk nederkwam. Vooral vruchtbaar was het voorbeeld der Minerva Medica te Rome. De nissen van het Pantheon waren hier als het ware tot buiten den hoofdmuur uitgebreid, en openden dus van binnen het uitzicht op bijzalen. De Byzantijnsche bouwmeester erkende in de muren dier bijzalen, als zij omhoog met een hoek of boog naar den hoofdmuur werden opgetrokken, geschikte steunsels om den druk van den koepel op te vangen. Door het doortrekken en vereenigen van alle bijzalen rondom het hoofdgebouw kon een volledige omgang verkregen worden; de ruimte beneden werd buitengewoon uitgebreid en het oog werd bekoord, doordat van binnen van de wanden naar het midden eene gestadige klimming in hoogte werd aanschouwd.

Terwijl dus de kunst in het Westen kwijnde, bloeide zij in het Oosten op. Gedurende den tijd dat in West-Europa onder de algemeene verwildering de hoogste uitingen der beschaving èn de wetenschap èn de kunst verzonken tot een diep verval, of bijna

geheel in vergetelheid geraakten, vonden zij een veilig toevluchtsoord in het Grieksche keizerrijk. De Byzantijnsche bouwmeester nam, naast hetgeen de ontwikkeling der Hellenistisch-Oostersche kunst had opgeleverd, ook nog het beste op dat de Romeinen bereikt hadden, zette de ontwikkeling voort en bracht het tot een schitterend resultaat. Terwijl dus in het Westen de kerkenbouw uit een constructief en aesthetisch oogpunt eeuwen lang geen vorderingen maakte, klom men in het Oosten op van trap tot trap. Het toppunt werd bereikt onder de regeering van Justinianus of kort daarna. Sedert trad een stilstand in. Maar de zegenrijke beteekenis dezer Byzantijnsche kunst, was hierin gelegen, dat zij zekere kunstvaardigheid, zekere middelen en verkregen uitkomsten voor verloren gaan behoedde, tegen dat het Westen gereed was ze over te nemen, en op nieuwen bodem in het Romaansche en Gothieke tijdperk tot ontwikkeling te brengen.

Een kenmerk van de Byzantijnsche kunst is de voorliefde voor den centraalbouw, voor de harmonische groepeering van de deelen des gebouws om één vertikale as. Hierbij moet het grondvlak een regelmatige veelhoek of een cirkel zijn. Deze aanleg is geschikt om uit aesthetisch oogpunt groote bevrediging te schenken. Er gaat echter onafscheidelijk mede gepaard, dat de schoonheid vooral gezocht wordt in het inwendige, terwijl in het uitwendige althans bij de echte Byzantijnsche monumenten, ternauwernood iets behagelijks wordt bereikt. Dit hangt samen met een tweede kenmerk van de Byzantijnsche kunst: de overdekking van het gebouw met een koepeldak, rustende op een muur met lichtopeningen, welk dak noodig is omdat het oog boven den centraalaanleg geen vlakke afsluiting verdragen wil. De roem van den Byzantijnschen bouwmeester is, dat hij het bouwen van een koepel op hangbogen, reeds vóór hem toegepast, tot eene ongekende volmaking heeft gebracht, en er in geslaagd is, een reusachtig vierkant, waarvan de muren herleid zijn tot vier zware pijlers op de hoeken, te overspannen met een overweldigenden, massieven koepel, die in staat is de eeuwen te trotseeren.

Tot de schoonheid der Byzantijnsche bouwwerken draagt zeer veel bij, dat de kolommen hier weder, evenals trouwens reeds in de Christelijke basilica's, echte dragers zijn.

Met de ontwikkeling der constructie ging eene passende ornamentatie hand in hand. Het is twijfelachtig, of de dobbelsteen-

kapiteelen wel verfraaiend mogen genoemd worden. De overgang van de cirkelvormige doorsnede der kolommen tot het vierkante ondervlak der bogen is op primitieve wijze tot stand gebracht. Het vlakke ornament op het kapiteel bevat geen aanduiding van zijne beteekenis als bouwdeel, nl. van „den Konflikt zwischen Stütze und Last". En onduidelijk is de beteekenis van het dikwijls massieve „Kämpferblock", dat het kapiteel schijnt te herhalen. Maar voortreffelijk werken de mozaïeken, inlegsels van van steen op steen, waarbij in den besten tijd er aan gedacht is de figuren te plaatsen tusschen architektonische lijsten, die verband houden met zekere lijnen in het gebouw (Ravenna, S. Giovanni in fonte). Eene groote pracht wordt ten toon gespreid in de Sophia-kerk te Konstantinopel door de marmerbekleeding der wanden. In dit gebouw, gesticht onder de regeering van keizer Justinianus, bereikt de Byzantijnsche kunst haar culminatiepunt [1]). Het uitwendige heeft weinig van de behagelijkheid van het inwendige, dat èn in zijn geheel, èn in ieder onderdeel groote bewondering wekt. Zoowel de hoogte als de wijde vlucht van den koepel, èn de sierlijke rijen van marmeren kolommen, èn de narthex, zoowel de beneden-, als de bovenomgangen met de verrassende wendingen in de hoeken, de gewelven en de wanden met hare versiering, het smeedwerk van deuren en balustrades, het schenkt alles aan het oog de heerlijkste voldoening. Van groote beteekenis, zoowel voor de constructie als voor de inrichting is, dat de hoofdkoepel aan twee zijden door halve koepels geschraagd wordt. De eigenlijke kerk verkrijgt hierdoor een langwerpigen vorm. Het streven schijnt geweest te zijn eene zekere vereeniging tot stand te brengen tusschen den centraal-aanleg en den basilika-bouw, waarin het langwerpige vierkant alles beheerschte, en die zich het best aanpaste aan den Christelijken eeredienst.

Eene andere toepassing van den centraal-aanleg vertegenwoordigen de kerk van het H.-Graf te Jeruzalem [2]), en de moskee van Omar aldaar. Zij staan aan het einde eener ontwikkeling, die haren aanvang neemt bij den oktogonaalbouw met een kring van pijlers binnen in, zooals in klein-Azië voorkwam. Voorbeelden daarvan hebben wij gezien te Binbirbilisse (Nr. VIII [3]), Isaura [4]),

---

[1]) W. Salzenberg, *Alt-Christliche Baudenkmale von Constantinopel*, Berl. 1854, gr. fol.

[2]) A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, Leipz. 1908, 2 T.

[3]) Strzygowski, *Kleinasien*, S. 24. [4]) Ald., S. 91.

Hierapolis [1]), en Wiranscher [2]). Misschien waren deze gebouwen althans voor een deel, oorspronkelijk grafkapellen, en dus niet bestemd voor den eeredienst der gemeente. Hetzelfde geldt van de bedoelde kerken te Jeruzalem. De kerk van het H. Graf, eerst gegrondvest door Konstantijn, later meermalen herbouwd, heeft in het oudste of ronde gedeelte den oorspronkelijken vorm ongeveer behouden. Deze rotonde ontvangt haar licht door eene groote opening boven in den koepel. Het licht in de moskee van Omar wordt aangebracht door 16 vensters in den bovenmuur. Het laatste gebouw is door Byzantijnsche bouwmeesters voor een Arabischen kalief gesticht (638—691), en vertoont dan ook iets van Arabischen invloed. In het j. 1099 kwam het in handen der Christenen. Hier werd de orde der Tempelridders opgericht, wier leden tot bewakers van hetgeen men „'s Heeren tempel" noemde, aangesteld werden. Weldra werd hij door het volk beschouwd als de tempel van Salomo. De ronde vorm werd het model voor de kerken der Tempeliers elders. Van de moskee van Omar ging een vrij belangrijke invloed uit op den kerkenbouw der Christenen in Europa.

---

[1]) Strzygowski, *Kleinasien*, S. 93. [2]) Ald., S. 97.

W. Salzenberg, *Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel*, Berl. 1854, fol. — Sepp, *Die Felsenkuppel, eine Justinianische Sophienkirche*, Münch. 1882. — C. Bayet, *L'art byzantin*, Par. [1883] (m 105 afb.) (*Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*). — A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, Par. 1883. — Pigeonneau, *Histoire du commerce de la France*, Par. 1885, 2 tom. — Carles, *Monographie de Saint-Frond, cathédrale de Perigueux*, Perigueux, 1871. — Jos. Berthelé, *La question de la date de Saint-Front de Perigueux*, in de *Revue de l'art chrétien*, 1895. — R. Phené Spiers, *Saint-Front de Périgueux et les églises à coupoles du Perigord et de l'Angoumois*, in *Bulletin Monumental*, 1897. — W. Goetz, *Ravenna*, Leipz. 1901. — G. Millet, *L'art byzantin*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1905, T. I, P. 1, p. 127—299. — A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, Leipz. 1908. — Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Par. 1910 (m. 420 afb.). — O. M. Dalton, *Byzantine art and archaeology*, Oxf. 1911 (m. 457 afb.). — O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berl. 1913/1914, 2 Dln., m. pl. (*Handbuch der Kunstwissenschaft*). — Strzygowski, *Iconographie der Taufe Christi*, Münch. 1885.

HOOFDSTUK XX.

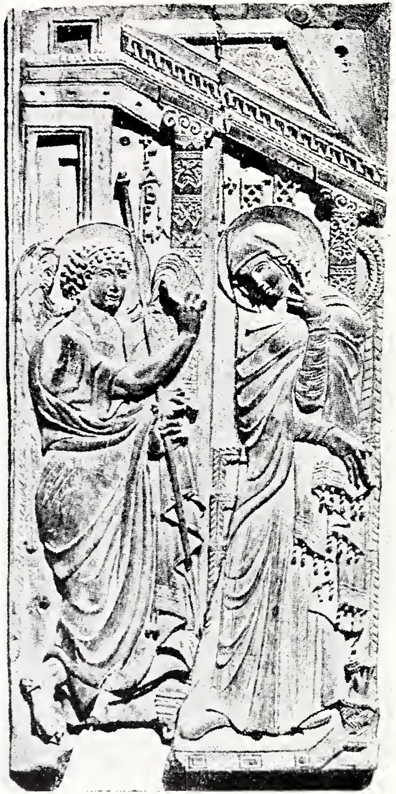
INVLOED DER OOSTERSCHE KUNST IN HET WESTEN.

Dat de Oostersche bouwkunst invloed geoefend heeft in het Westen, is onloochenbaar. Men kan dit duidelijk zien aan eenige gebouwen te Rome en elders. Zij sluiten zich aan bij de kerken, waarover aan het slot van het vorige hoofdstuk is gehandeld. Deze gebouwen hebben een regelmatigen veelhoek of een cirkel tot grondvlak, binnen in is door het plaatsen van een cirkelvormige kolommenrij een portiek aangebracht. Deze oktogonaal-bouw verbreidt zich van Syrië uit over Klein-Azië naar Italië en het Westen [1]). Deze bouworde vertegenwoordigde het ronde tempeltje te Rome waarvan Bramantino nog het grondvlak heeft geteekend [2]). Ook S. Constanza, de grafkapel in dezelfde stad, door keizer Konstantijn gebouwd voor zijne zuster Konstantia, kan slechts uit het overnemen van Oostersche vormen worden verklaard [3]). Verder had het doophuis bij de kerk van St. Jan van het Lateraan, vóór de verbouwing door Paulus III, waarschijnlijk een overeenkomstigen vorm [4]), in den tegenwoordigen toestand nog wel te herkennen. De zoogenaamde Rotonda te Brescia en de St. Michaelskerk te Fulda moeten tot dezelfde kategorie worden gerekend, ook het doophuis te Pisa, ofschoon dit in den tijd der Gothiek is verbouwd [5]).

Verscheidene gedenkteekens waarin de Oostersche invloed tot uiting komt, bevinden zich te Ravenna. Er zijn twee doophuizen [6]), dat van S. Maria in Cosmedin, eens in gebruik bij de Arianen, en dat van S. Giovanni in Fonte. Beide zouden badhuizen kunnen

---

[1]) Strzygowski, *Kleinasien*, S. 185.
[2]) Dehio u. Von Bezold, Bd. I, S. 32, en Taf. 7, fig. 2.
[3]) Strzygowski, *Kleinasien*, S. 119.
[4]) Dehio u. Von Bezold, Bd. I, S. 33 f. en Taf. 7, fig. 5; Taf. 8, fig. 1 en 2.
[5]) Bij Dehio u. Von Bezold, T. 7, fig. 6; T. 9, fig. 4, 5, 6.
[6]) Strzygowski, *Kleinasien*, S. 70.



Aankondiging van Maria.
Byzantijnsch snijwerk der 10e eeuw.
(Blz. 105).



Périgueux. St. Frond. (Blz. 104).



Moedermaagd.
Byzantijnsch, 9e eeuw. (Blz. 105).

geweest zijn. S. Giovanni in Fonte, de grootste van de twee, heeft belangrijke afmetingen, en vertoont zoowel van binnen als van buiten eene merkwaardige structuur. Het materiaal is gebakken steen [1]). In het grafteeken van keizerin Galla Placidia bespeurt Strzygowski een Oostersch element [2]). De basilieken te Ravenna, S. Giovanni Evangelista, S. Apollinare nuovo, en S. Apollinare in classe, vertoonen o.a.. hierin Oosterschen invloed, dat naast iedere abside links en rechts een uitbouw is aangebracht. De sprekendste Oostersche karaktertrekken worden aangetroffen in de beroemde kerk van S. Vitale aldaar, begonnen in 526. Het is een baksteenbouw als de overige. Reeds in de meerdere dikte der kalklaag in vergelijking met gebouwen van dien aard te Rome openbaart zich het Oosten. S. Vitale heeft een groot langwerpig voorportaal, aan weerszijden besloten door een ronden muur [3]). Een tweede voorbeeld van een voorportaal als dit wordt in Europa niet gevonden. In de bouwvallen der basilika van Gül-bagtsche in Klein-Azië wordt evenwel iets dergelijks aangetroffen [4]). De voornaamste aanwijzingen van Oosterschen bouwtrant (trouwens vermengd met Romeinsche elementen) liggen natuurlijk in de structuur. De kerk heeft een achthoekig grondvlak. De naar buiten gebrachte kolommen, twee aan twee geplaatst tusschen de pijlers van het middengedeelte vormen met den omgang en den buitenmuur, eene ontwikkeling van de constructie der Minerva Medica te Rome [5]). De omgang biedt met den buitenmuur een tegendruk tegen de hooge muren (met lichtopeningen), waarop het eenvoudige dak rust. Als de beste voortbrengselen der Byzantijnsche bouwkunst heeft deze kerk rondom bovengalerijen. De kerk te Aken, gebouwd door Karel den Groote, is dikwijls met de S. Vitale te Ravenna in nauw verband gebracht. Zij is echter veel grooter dan deze, in zekeren zin wegens de meerdere hoogte en zwaardere bouwdeelen, indrukwekkender. Ook de bouwwijze vertoont verschil. De band die ze vereenigt, is deze, dat beide belangrijke scheppingen zijn van de Byzantijnsche bouwkunst in West-Europa. Behalve het verschil in bouwtrant scheiden tevens de eeuwen ze van elkaar. De elegante S. Vitale doet denken aan de laatste Romeinsche keizers die gezag

---

[1]) Afbeeldingen bij W. Goetz, *Ravenna*, Leipz. 1901, S. 28 f.
[2]) Strzygowski, *Kleinasien*, S. 27. [3]) Dehio und Von Bezold, Taf. 4, fig. 2.
[4]) Strzygowski, S. 49. [5]) Dehio u. Von Bezold, T. 4, fig. 1.

oefenden in Italië, aan Justinianus en Theodora. De kerk te Aken getuigt van de duurzame vestiging van het Christendom in het Noorden, en van de schitterende renaissance, die de eerste keizer van het nieuwe keizerrijk nastreefde.

Aan den bouwtrant der Sophia-kerk te Konstantinopel en andere Byzantijnsche scheppingen, met koepels, en een kruis in het grondvlak, sluiten zich de kerken van St. Markus te Venetië, en van St. Front te Perigueux aan. Het zijn gewrochten van zuiver Byzantijnsche kunst, ofschoon de voorgevel der eerste in het tijdperk der Gothiek herbouwd is. Wegens de veelvuldige betrekkingen der Venetianen met het Oosten baart de Byzantijnsche bouwtrant van St. Markus geen verwondering. De kerk te Périgueux in Aquitanië heeft een kruis in het grondvlak en vijf koepels. Met andere overblijfselen van dien aard in dezelfde streek (Cahors), wijst zij waarschijnlijk heen naar een tijd, toen de Venetianen handelsfactorijen moeten hebben onderhouden van de Middellandsche zee door Frankrijk naar de golf van Biscaye om langs dezen weg hunne goederen te vervoeren naar Brittannië [1]).

Oostersche invloed in Oud-Christelijk beeldhouwwerk valt op te merken in den vermaarden bisschopsstoel van Maximianus, in het aartsbisschoppelijke paleis te Ravenna. Het vertoont als ornamenten wijngaardranken, en diergestalten, de pauw, de koe, het hert en zoo voorts. Verder bevat het eene reeks van Bijbelsche tafereelen: uit de geschiedenis van Jozef, uit die van Jezus Christus (de vlucht naar Egypte, den Doop door Johannes, den intocht te Jeruzalem, enz.), alles in ivoor gesneden.

In het houtsnijwerk aan de groote deur van het kerkje van St. Sabina op den Aventinus te Rome, is al mede Oostersche invloed aan te wijzen. Sommige tafereelen komen ook in de Katakomben en op de sarkofagen te Rome of in Z. Frankrijk voor zooals: drie wonderen van Christus, eene blindengenezing, eene broodvermeerdering, en eene verandering van water in wijn; verder Christus voor Pilatus, de doortocht door de Roode zee, en de hemelvaart van Elia. Er zijn echter ook andere voorstellingen die in het Westen nooit worden aangetroffen in dit tijdperk: de verschijning van den verrezen Heiland aan de Apostelen; Mozes als herder; zijne roeping; wonderen, door Mozes verricht

---

[1]) Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, T. I, p. 137.

de kwakkelen, het manna, en het Horebwonder; Mozes voor Farao; de Engel en de vrouwen bij het graf; de Hemelvaart; Petrus bij Cornelius; Christus in den hemel de kerk zegenende. Een van de merkwaardigste tafereelen stelt een kerk voor met twee torens [1]). Wij weten dat dit laatste in het Oosten is opgekomen. Het Victoria- en Albert-museum te Londen bezit een ivoren Oostersch kastje, afkomstig uit Werden, waarop eveneens eene kerk met twee torens voorkomt [2]). Eene derde kerk met dubbele torens vertoont de zoogenaamde Lipsanotheek in het Museo civico te Brescia [3]).

Verschillende kleine beeldhouwwerken van Byzantijnsche herkomst zijn over het Westen verspreid. Het zijn kleine triptieken, banden van evangeliariën, en reliekenhouders. Een ivoren triptiek met Maria en het kind Jezus op het middentafereel, uit de 10de of 11de eeuw, bevindt zich in het aartsbisschoppelijke museum te Utrecht. Een andere triptiek met Christus en een aantal heiligen er op, uit de 10de eeuw, bezit het Louvre te Parijs [4]). De boekband van een evangeliarium van Echternach, versierd in gedreven goud, wordt bewaard in het museum te Gotha. Een andere boekband, uit de 11de eeuw, is te vinden in de Bibliothèque nationale te Parijs. In het midden, uit ivoor gesneden, Maria met het kind Jezus; dit kind op de schoot der moeder, heeft echter reeds de trekken van een volwassen man en is dienovereenkomstig gekleed [5]). — Een Byzantijnsche reliekenhouder van zilver, in den vorm van een koepelkerk, behoort tot den schat van de kerk te Aken. Een tweede van verguld zilver, heeft den vorm van een grafmonument; het is het eigendom van de kathedraal van Halberstadt [6]). Andere, van verschillenden vorm, bevinden zich in allerlei kerken en museums van West-Europa [7]). Het is moeilijk hieruit besliste gevolgtrekking te maken, wijl deze voorwerpen draagbaar zijn, en ten alle tijde van het eene gewest naar het andere gebracht konden worden. Kwamen zij reeds kort na hunne vervaardiging naar het Westen? Beheerschten

---

[1]) Pothier, *Sainte Sabine à Rome*, Roma, s.a. Eene afbeelding van laatstgenoemde voorstelling ook bij Strzygowski, *Kleinasien*, S. 215.

[2]) Strzygowski, S. 214. [3]) Ald., S. 213.

[4]) Schlumberger, *L'épopée byzantine*, T. I, p. 9, 64.

[5]) Schlumberger, T. I, p. 440; T. II, p. 192.

[6]) Schlumberger, T. I, p. 461; T. II, p. 525.

[7]) Schlumberger, T. II, p. 73, 177, 453, 485, 505, 613.

zij daar den kunstsmaak? Hadden zij invloed op de vervaardiging van verwante kunstwerken? Hieromtrent bestaat geen zekerheid. Waarschijnlijk mag men evenwel de gestelde vragen bevestigend beantwoorden.

Komen ook de mozaïeken niet uit het Oosten naar het Westen? Zijn zij wellicht door Oostersche kunstenaars in Westersche kerken aangebracht?

Strzygowski vestigde de aandacht op een merkwaardige wandbeschildering in een grooten grafkelder te Palmyra, uit het j. 259 na Christus. De wanden zijn in fraaie kleuren versierd met levensgroote gevleugelde vrouwelijke figuren die met de handen in de hoogte portret-medaillons dragen [1]). Het monument is niet van Christelijken oorsprong, maar het hoofdelement der versiering vindt men op onverwachte wijze in de Christelijke mozaïeken in het Westen terug. De kapel nl. van St. Zeno, in de kerk van St. Praxedis te Rome, vertoont in het gewelf eene overeenkomstige versiering in mozaïek. Hier zijn het vier gevleugelde vrouwelijke gestalten die met de handen in de hoogte het medaillon met Jezus dragen [2]). Het gewelf van S. Vitale te Ravenna laat in mozaïek weder iets dergelijks zien: de vrouwelijke gestalten dragen een medaillon met het Lam Gods [3]). Nogmaals treffen wij deze versiering aan in het mozaïek van het gewelf der aartsbisschoppelijke kapel te Ravenna; in het medaillon staat hier het monogram van Christus [4]). Het Oostersche karakter van dit versieringselement wordt nog bevestigd door een snijwerk in ivoor, een diptychon met de beeltenis van een heilige in de Koninklijke Staatsbibliotheek te Munchen [5]).

De oudste en belangrijkste mozaïeken in het Westen worden gevonden, behalve te Rome: te Napels, te St. Prisco, te Milaan en te Ravenna. Wilpert stelt in het licht, dat zij na aan elkander verwant zijn, zoowel in de keuze der onderwerpen, als in de uitvoering of de techniek. Hij neemt daarom een gemeenschappelijken oorsprong aan, en is overtuigd dat deze alleen te Rome, het middelpunt des rijks, gezocht moet worden [6]). Deze gemeenschappelijke oorsprong is onloochenbaar. Het valt Wilpert niet

[1]) Strzygowski, *Orient oder Rom*, S. 11, 32.

[2]) Strzygowski, ald., S. 27. [3]) Strzygowski, S. 28.

[4]) Strzygowski, *Orient oder Rom*, S. 27; in fraaie kleuren bij Wilpert, *Die römischen Mosaiken*, Bd. III, T. 91.

[5]) Strzygowski, ald., S. 29. [6]) Wilpert, *Die Mosaiken*, Bd. I, S. 67.

moeilijk dien bijv. voor Napels en Rome aan te wijzen [1]). De redenen waarom men dien gemeenschappelijken oorsprong alleen te Rome zou moeten zoeken zijn evenwel niet klemmend.

Waar worden de meeste en de belangrijkste Oud-Christelijke mozaïeken aangetroffen? Behalve in St. Constanza en St. Maria Major te Rome voornamelijk te Ravenna: in het mausoleum van Galla Placidia, de baptisterieën der Orthodoxen en der Arianen, de aartsbisschoppelijke kapel, S. Apollinare nuovo, S. Vitale, en S. Apollinare in classe. Wij weten dat, behalve St. Maria Major in haar tegenwoordigen toestand, al deze gebouwen onder Oosterschen invloed zijn ontstaan. Verder worden een gering aantal mozaïeken van overeenkomstigen ouderdom in enkele andere kerken gevonden: St. Johannes te Napels, St. Aquilinus te Milaan, St. Pudentiana en St. Sabina te Rome, de kapel van St. Victor in St. Ambrosius te Milaan, de kapel van den evangelist Johannes aan het Lateraan te Rome, en op nog een paar plaatsen. Wij weten, dat de groote deur van St. Sabina Oosterschen invloed verraadt. Kan Oostersche invloed niet bij de andere in het spel zijn?

Nemen wij dit aan, dan is het raadsel, tot heden verbonden aan de oude en talrijke mozaïeken van S. Maria Maggiore, waarop zoovele geleerden hun vernuft gespitst hebben, grootendeels opgelost. Dan is de losse, om niet te zeggen bijna geheel ontbrekende samenhang tusschen deze voorstellingen en die van de Katakomben en sarkofagen, het verschil zoowel in onderwerpen als in vormgeving, verklaard.

Eene afdoende behandeling van dit onderwerp moet wachten op nieuwe onderzoekingen in de bouwvallen van Christelijke kerken in Klein-Azië.

---

[1]) Wilpert, a. a. O., S. 70 ff.

F. de Verneilh, *L'architecture byzantine en France*, Par. 1851, 4°. — F. de Verneilh, *Les influences byzantines, lettre à M. Vitet*, Par. 1855, 4°. — C. E. Isabelle, *Les édifices circulaires et les dômes*, Par. 1855, fol. — De Vogüé, *Les églises de la terre sainte*, Par. 1860, 4°. — Rohault de Fleury, *Les monuments de Pise au moyen âge*, Par. 1866. — G. Clausse, *Basiliques et mosaïques chrétiennes, Italie-Sicile*, Par. 1895, 2 vols. — Schlumberger, *L'épopée byzantine*, T. I. en II. — J. J. Marquet de Vasselot, *Les influences orientales*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1905, T. I, P. 1, p. 396—404. — H. Thiersch, *Pharos. Antike, Islam und Occident, Ein Beitrag zur Architekturgeschichte*, Leipz. 1909, 4° (m. pl.). — H. Dütschke, *Ravennatische Studien ; Beiträge zur Geschichte der späten Antike*, Leipz. 1909 (m. 116 afb.). — Vitet, *Les mosaïques chrétiennes de Rome*, in de *'Etudes sur l'histoire de l'art*, 1re série, 1863. — De Rossi, *Musaici cristiani*, Roma, 1870—1896. — E. Müntz, *Les mosaïques chrétiennes d'Italie*, in de *Revue archéologique* van

1875 en vlg.—WILPERT, *Mosaiken*, Freib. i. Br., 1916, Bd. I—IV. — Jos. BRAUN, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwickelung*, Freib. i. B., 1907 (m. 316 afb.). — Baron DE BAYE, *Origine orientale de l'orfèvrerie cloisonnée*, Par. 1893, 8°. — E. BERTAUX, *La sculpture en Italie du VIe au Xe siècle*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1905, T. I, P. 1, p. 384—394. — J. J. MARQUET DE VASSELOT, *Les influences orientales*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1905, T. I, P. II, p. 882—897. — E. MOLINIER, *L'art de l'époque barbare*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1905, T. I, P. 1, p. 405—427. — P. LEPRIEUR, *La peinture en occident du Ve au Xe siècle en dehors de l'Italie*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1905, T. I, P. 1, p. 304—378. — E. BERTAUX, *La peinture dans l'Italie meridionale du Ve au Xe siècle*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par., 1905, T. I, P. 1, p. 379—383. — H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Par. 1902, fol. — *Miniatures de l'octateuque grec de Smyrne ;* préface de D. C. Hesseling, Leiden, 1909 (in de *Codices graeci et latini* photographice depicti, duce S. de Vries). — J. STRZYGOWSKI, *Koptische Kunst*, Wien, 1904, 4°.

HOOFDSTUK XXI.

DE ROMAANSCHE KUNST IN HET KAROLINGISCHE EN OTTONISCHE TIJDPERK [1]).

De naam „Romaansche bouwkunst" is van jonge dagteekening. Tot in de 19de eeuw sprak men van Lombardischen, Saksischen of Byzantijnschen stijl, bij monumenten die men thans Romaansch zou noemen. Evenals de taalvorschers zijn gaan spreken van Romaansche talen, stelde De Gerville voor te gaan spreken van Romaansche architectuur. In het j. 1825 heeft De Caumont den term aanvaard om er de bouwkunst mede aan te duiden, welke volgt op de bouwkunst der Romeinen, en voorafgaat aan die der twaalfde eeuw. Nog steeds heerscht verschil van gevoelen over de vraag: wat men er onder moet verstaan? Hierbij wordt dikwijls uit het oog verloren, dat alle indeelingen min of meer willekeurig zijn. In de werkelijkheid bestaan zulke scherpe grenslijnen niet tusschen de bouwvormen van opeenvolgende tijden, als door sommigen zijn getrokken. Alles ging langzaam en zonder schokken. In de praktijk kwam men van de toepassing der eene methode tot die eener andere. Wat geen bevredigend resultaat had opgeleverd, deed zoeken naar iets beters. Zoo volgde constructie op constructie. Want eigenlijk geeft alleen eene veranderde constructie recht om van een nieuw tijdperk in de geschiedenis der kunst te spreken.

In deze bladzijden wordt onder Romaansche bouwkunst die kunst verstaan, welke geboren is in het rijk van Karel den Groote, onder den invloed van de bouwkunst der Romeinen, niet zonder invloed van de Byzantijnsche; die aanvankelijk in de constructie geen nieuwe regelen toepast, maar eene groote verscheidenheid openbaart in de grondvlakken en het uiterlijk harer voortbrengselen; die in haren bloeitijd er naar streeft al hare kerkgebouwen te overdekken met steenen gewelven, niet alleen de zijschepen zoo-

---

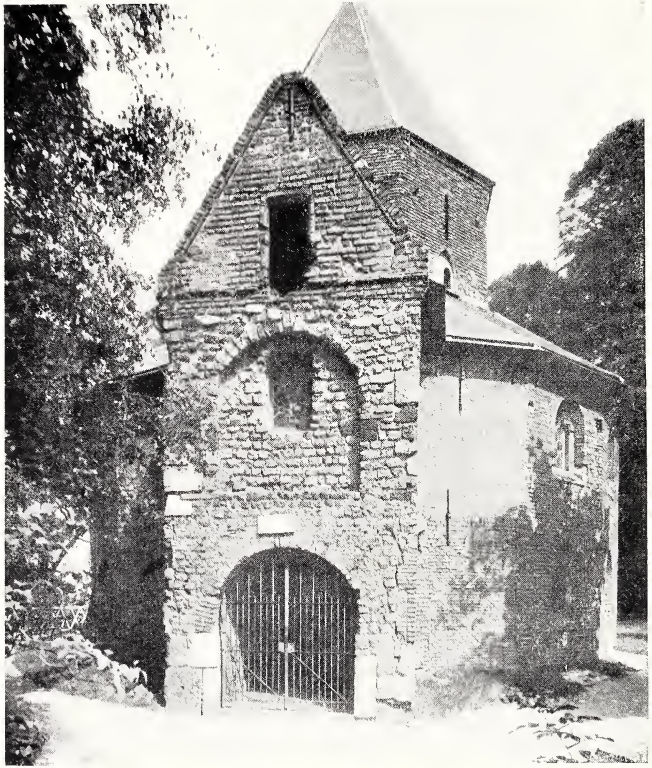
[1]) Corroyer, *L'architecture romane*, Par. 1887.

als vroeger, maar ook de middenschepen; die bij het zoeken van de beste toepassing van deze gewelven, inzonderheid van het kruisgewelf, er eindelijk in slaagt langwerpig-vierkante vlakken met kruisgewelven te overdekken, waardoor zij den overgang vormt tot een nieuw tijdperk, dat der Gothiek, of der Gothieke gewelfsconstructie. Met de verschillen in den bouw der gewelven, hangen andere verschillen in de constructie samen.

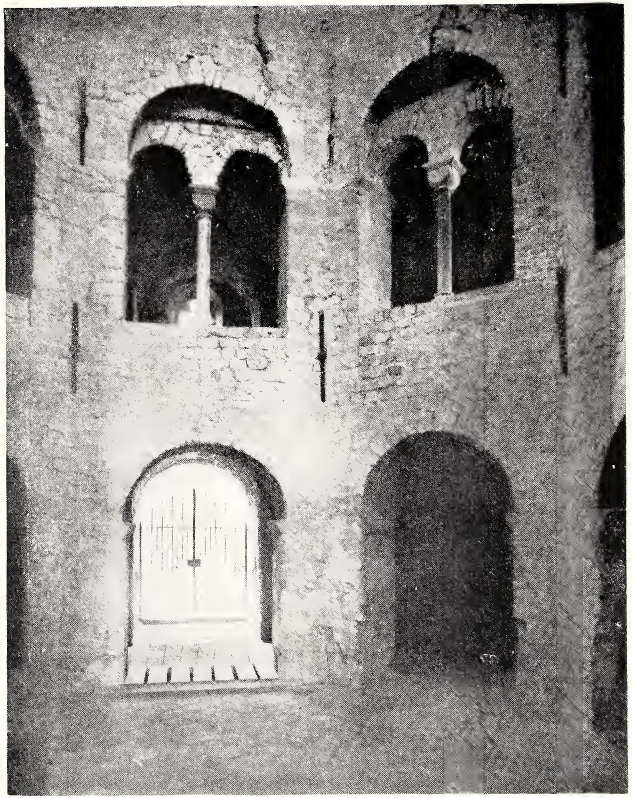
In het tegenwoordige Frankrijk was, na de volksverhuizing, gedurende de heerschappij der Merovingers, de bouwkunst steeds dieper in verval geraakt. Men was omringd van monumenten der Romeinsche bouwmeesters, doch de kennis van de constructie dezer gebouwen was vergeten. Onder de volksstammen aan den rechter Rijnoever verkreeg het Christendom eerst later vasten voet; onder de Saksers eerst door Karel den Groote. Deze, de stichter van een wereldrijk, die zich door Leo III de keizerskroon op het hoofd liet zetten, heeft in Frankenland en in N. Italië of Lombardije gestreefd naar het te voorschijn roepen eener Romeinsche renaissance; in het land der Saksers, waarbinnen hij te Aken zijne voornaamste residentie bouwde, trachtte hij met grooten ijver iets van de Romeinsche beschaving te doen doordringen.

Dat hij levendig belang stelde in den bouw van kerken, dien bouw bevorderde, waken deed voor het behoorlijk onderhoud, en een verkeerd gebruik of ontheiliging bestreed, blijkt uit zijne wetten (capitularia). Ook aan den strijd over de versiering der kerken met beelden nam hij deel, zooals te zien is uit de „Libri Carolini", en uit de besluiten der synode te Frankfort in het jaar 794.

Gewoonlijk wordt groote beteekenis gehecht aan den bouw der zoogenaamde kapel te Aken, waarin de keizer is begraven geworden. De bouwstoffen moet hij voor een deel uit Italië hebben laten komen, nl. de prachtige granieten kolommen met gebeeldhouwde Korinthische kapiteelen, die twee aan twee staan in de bovenste groote arkadenrij, waarop de koepel rust. Op de overeenkomst van dit gebouw met de Byzantijnsche kerk van S. Vitale te Ravenna, is boven gewezen. Doch er is ook verschil. De buitenmuur van S. Vitale vormt een achthoek, evenals de kolommen van binnen, waarboven zich de koepel verheft. De buitenmuur der kapel te Aken vormt evenwel een zestienhoek. Overigens vertoonen hetzij de bouw van de kapel te Aken, hetzij die van soortgelijke koepel-



De Karolingische kapel op het Valkhof te Nijmegen.
Van buiten. (Blz. 111).



De karolingische kapel op het Valkhof te Nijmegen.
Van binnen. (Blz. 111).

gebouwen uit denzelfden of lateren tijd in deze streken (Essen, Ottmarsheim in den Elzas), noch de architektonische volmaaktheid, noch de bevalligheid der Byzantijnsche kerken. De stevigheid alleen is niet geringer, zooals de ervaring leert. Een voorbeeld van dezen koepelbouw is de Karolingische kapel te Nijmegen, klein van omvang, maar niettemin zeer merkwaardig. Hare geschiedenis werd onderzocht en beschreven door Plath [1]). Belangwekkend is de plattegrond der gebouwen die eens tot den keizerlijken Palts aldaar behoord hebben. De plattegrond van omstr. 1725 is teruggevonden in het rijksarchief te Arnhem (blz. 81, 44). Er bestaat ook eene teekening van het Valkhof door Waterloo uit het midden der XVIIde eeuw, berustende in het rijksprentenkabinet te Amsterdam (blz. 59, 67), eene andere, door Hendrik Hoogers, kort voor de slooping in 1795 (blz. 66). (Van eenigszins latere dagteekening was de Barbarossa-hal binnen hetzelfde Valkhof, waarvan eene fraaie ruïne is overgebleven (blz. 39v.). Een bescheiden voorbeeld van Byzantijnschen invloed in Nederland is de kleine koepel binnen het westelijke gedeelte der St.-Servatius-kerk te Maastricht.

Doch de kerken die aan het Karolingische tijdperk een eigen karakter verleenen, zijn niet de koepelgebouwen, maar de kruiskerken. Hier vertoont zich in het Westen voor het eerst een kenmerk dat in alle of nagenoeg alle kerken der volgende eeuwen zal wederkeeren. Of de kruiskerk in het Westen ontstaan is onder Oosterschen invloed, valt moeilijk uit te maken. Gelijke behoeften kunnen tot het aanbrengen van overeenkomstige voorzieningen geleid hebben. Toch is de waarschijnlijkheid van invloed uit de Oostersche Christelijke wereld groot. Om eene uitbreiding te verkrijgen van het priesterkoor wordt tusschen de absis der oude basilika en het middenschip een nieuw juk ingeschoven. Hierdoor bereikt men den vorm van een Latijnsch kruis, daar ook de buitenmuren langs de zijschepen ter weerszijden een kleinen uitbouw vertoonden. Deze uitbouw wordt rechts en links vergroot tot de oppervlakte van het vierkant, dat tusschen absis en middenschip wordt ingevoegd.

De constructie vertoont vooreerst geen vooruitgang in verge-

---

[1]) K. Plath, *Het Valkhof te Nijmegen en de nieuwste opgravingen*, Amst. 1898; J. J. Weve, *Restauratie der Valkhofkapel* (*Bulletin Oudheidkundigen Bond*, VIII, 1907, blz. 15 vv.).

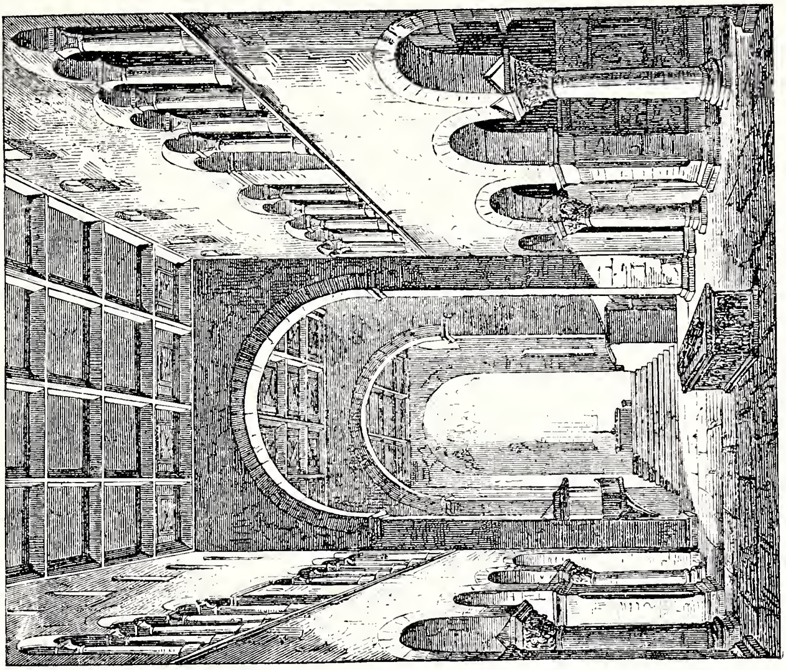
lijking van de oude Christelijke basilika. Eene verandering was, dat de hooge muren boven het middenschip gedragen werden door vierkante gemetselde pijlers in plaats van door ronde kolommen. De stevigheid werd er door bevorderd, het oog wèl bevredigd, maar de sierlijkheid verminderd. De beste indruk werd bereikt, waar pijlers en kolommen met elkander afwisselden, zooals bijv. in de kerk van het Nonnenstift te Gernrode, en in de St. Michaelskerk te Hildesheim. De vlakke zoldering was van hout. Zij werd voor de sierlijkheid in vakken verdeeld.

In dit tijdvak werden voor het eerst in westelijke landen torens aan de kerken verbonden, één, twee of nog meer aan dezelfde kerk. Hierdoor werd de schoonheid van het uiterlijk buitengewoon verhoogd. Wij weten, dat dubbele torens (of wat daarop zeer veel gelijkt) reeds vroeg voorkwamen aan de gevels van zekere Syrische en Klein-Aziatische kerken (boven, blz. 89) [1]. Dat zij naar het voorbeeld van het Oosten in het Westen zijn ingevoerd, mag waarschijnlijk heeten, ofschoon dien aangaande nog geen zekerheid bestaat.

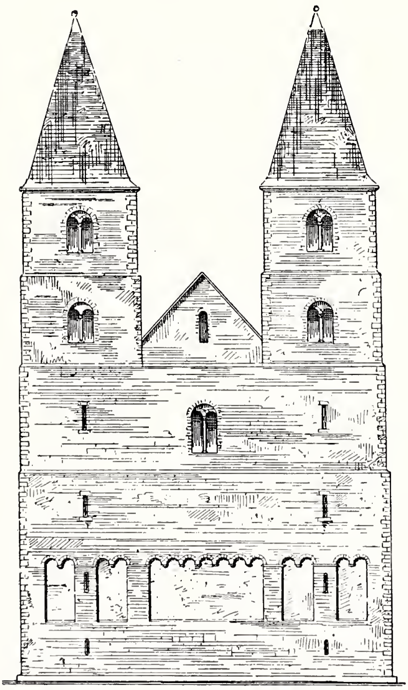
Iets eigenaardigs van de Romaansche kerken zijn de krypten. Reeds in de oude basilika's had men het gebeente van heiligen op een bijzondere plaats bewaard. Het rustte in een kelder onder den verhoogden vloer der absis; door een traliewerk in het plaveisel of in den voorwand der verhooging was de kist zichtbaar. Boven die plek stond het altaar. Ook kwam het voor, dat dit gebeente boven den beganen grond onder het altaar geborgen was. In het Karolingisch-Ottonische tijdperk ontstaan de krypten of krochten. De krypt, als het ware eene kleine onderkerk, is een vertrek onder absis en piesterkoor, met een stevig gewelf overdekt. De ruimte is groot genoeg, dat eenige tientallen van menschen zich er in kunnen bewegen. De geloovigen ontvangen de meest gewenschte gelegenheid om bij het graf van den begeerden heilige te bidden, zonder iemand te hinderen en zonder gehinderd te worden. De bouw en de uitbreiding der krypten hangt samen met de toeneming der bedevaarten. Hier gebeuren de mirakelen, zooals bij het graf van Willebrord en elders.

---

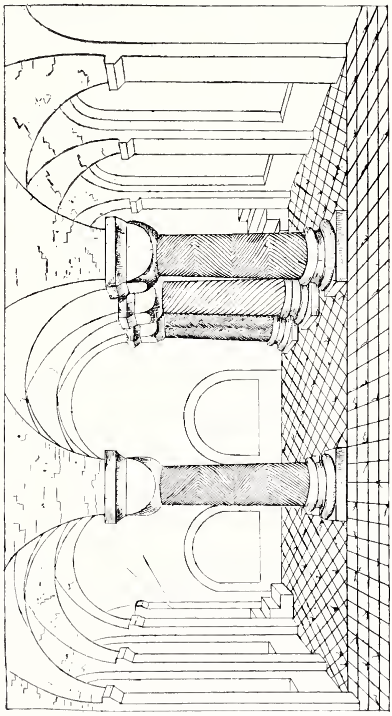
[1]) Strzygowski, *Klreinasien*, S. 214 f., verwijst nog naar de voorstelling van een kerk met dubbele torens op de deur van de kerk van St. Sabina te Rome, en op een snijwerk in elpenbeen, aanwezig in het Victoria- and -Albert museum te Londen. Beide kunstwerken zijn van Oostersche herkomst.



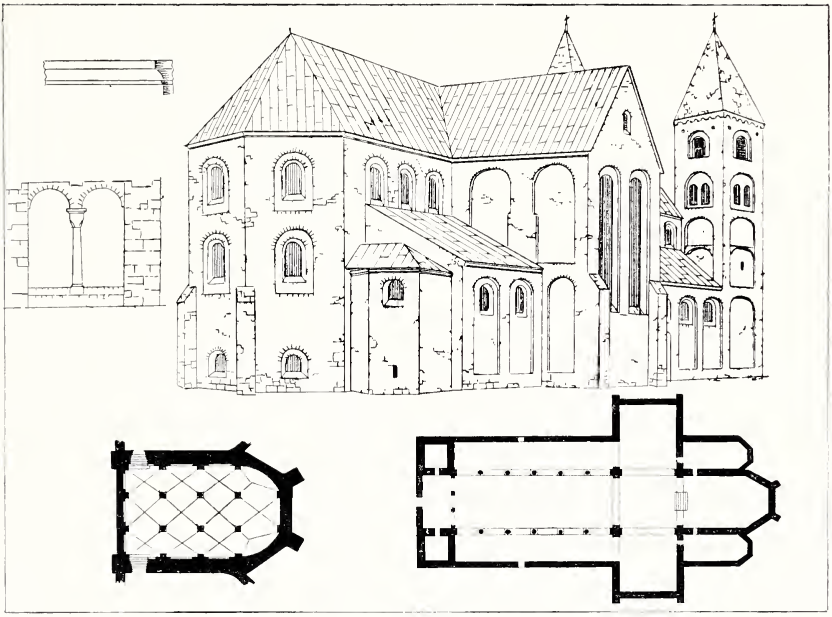
De kerk van het Stift te Gernrode van binnen. (Blz. 112).



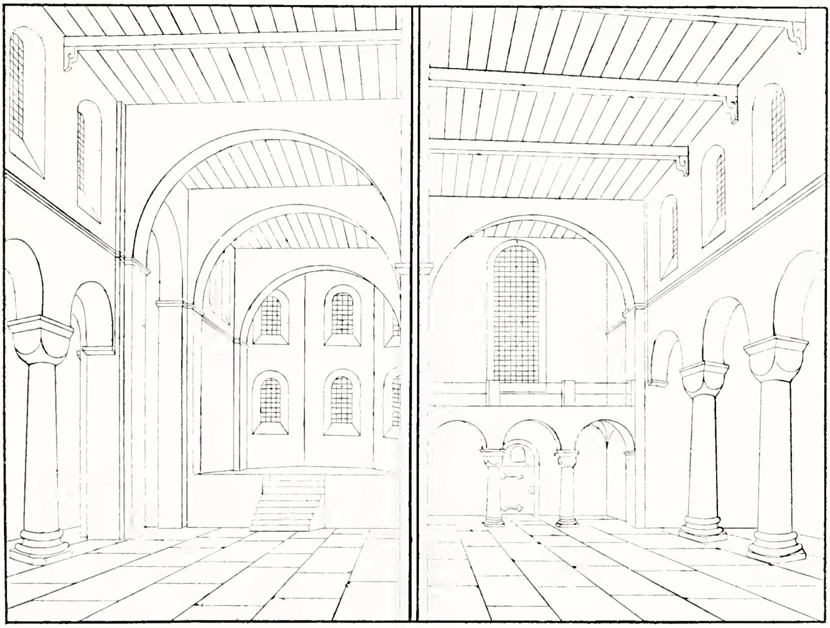
De kerk te Susteren. Voorgevel.
(Blz. 114).



De St.-Pieterskerk te Utrecht. De krypt. (Blz. 114).



De St.-Pieterskerk te Utrecht. Van buiten. (Blz. 114).



De St.-Pieterskerk te Utrecht. Van binnen. (Blz. 114).

Weg enshet aanbrengen eener krypt, moest de vloer van absis en priesterkoor belangrijk rijzen. Langs een trap van onderscheidene treden moest men naar boven komen. Men beschouwde dit niet als een bezwaar, immers de plechtstatigheid van den altaardienst, die nu op eene aanzienlijke verhevenheid moest plaats hebben, werd er door verhoogd.

De allereenvoudigste kerken uit dit tijdvak hadden slechts een grondvlak, dat bestond uit de vereeniging van twee rechthoeken. Het koor werd nl. gevormd door een rechthoek van kleinere afmetingen dan het overige deel der kerk. Als type van deze primitieve kerkjes mag wellicht de kleine St.-Maartenskerk te Canterbury gelden, het bescheiden gebouw, waarbinnen volgens de traditie koningin Bertha van Kent de knieën boog, en waarschijnlijk haar gemaal Ethelbert van Augustinus den doop ontving [1]). De muren van het schip vertoonen met hunne tichellagen Romeinsch metselwerk. Het eerwaardige gebouw heeft in den loop der eeuwen herstellingen en kleine veranderingen ondergaan. In de XIIIde eeuw werd in het W. een eenvoudige vierkante toren aangebracht. Een ander voorbeeld van ongeveer hetzelfde type is het kerkje te Lemiers in Limburg [2]), reeds buiten gebruik gesteld, maar door de samenwerking van eenige kunstvrienden voor den ondergang behoed. (Het torentje is later aangebracht, ofschoon het ook nog behoort tot de Romaansche periode). Tot deze oeroude bouwwerken moet waarschijnlijk ook de Hervormde kerk te Zweeloo gerekend worden, al dagteekenen ook de tegenwoordige baksteenmuren uit de XIIIde eeuw, en zijn de ramen vergroot [3]).

Een Grieksch kruis vertoonde het grondvlak der voormalige Hervormde kerk te Renkum, in 1864 gesloopt. Er zijn teekeningen van over. Ofschoon het gebouw later kennelijk veranderd is door het aanbrengen van een Gothiek koor, stellen de afbeeldingen den hoogen ouderdom duidelijk in het licht. Het metselwerk was Romeinsch: onregelmatige stukjes steen, in cement gelegd en van buiten met regelmatige steenen bekleed. De afwisseling van dikkere en dunnere gedeelten in de muren, aangewezen door bo-

---

[1]) A. P. Stanley, *Historical memorials of Canterbury*, Lond. 1880; afbeeldingen in *Austen's Handbook to Canterbury*, Canterb., s. a., p. 55.

[2]) M. Rutten, *De kapel te Lemiers* (*Maasgouw*, Dl. XXV, 1908, blz. 86 vv.).

[3]) Behoort ook de kerk der Ned.-Hervormde gemeente te Oosterland op het eiland Wieringen tot dit overoude tijdperk? Beschrijving en afbeelding bij J. Craandijk, *Wieringen*, in *Eigen Haard*, jaarg. 1885, blz. 383, 387.

gen die slechts als lijsten voor de lichtopeningen schijnen te dienen, wijst henen naar St. Pudentiana te Rome en St. Appollinaris in classe te Ravenna [1]).

Meer overeenkomstig het algemeene bekende type van de vroeg-Romaansche kerken zijn de volgende, waaraan thans nog eenige bladzijden mogen worden gewijd.

De kerk van het oude kanonikessen-sticht te Susteren [2]) bezit twee torens. De buitenmuur die beide vereenigt, vertoont een rondbogenfries met lisenen — doorgaand kenmerk van den Romaanschen stijl. De krypt schijnt van eenigszins latere dagteekening te zijn: zij is buiten de absis uitgebreid. Van binnen worden pijlers met kolommen afgewisseld. De pijlers dragen de hooge muren op bogen, waartusschenin kleinere bogen rusten op de kolommen [3]).

Eenige uiterlijke verwantschap met de stichtskerk te Susteren vertoont de Abdinghofkirche te Paderborn. Het dwarsschip ontbreekt hier echter. Middenschip en zijschepen worden slechts door pijlers gescheiden. Deze massieve bouw werd noodzakelijk geacht, omdat de zijschepen steenen gewelven hebben.

Een Latijnsch kruis valt op te merken in het grondvlak der St.-Pieterskerk te Utrecht. De grondlegging dezer kerk wordt toegeschreven aan bisschop Bernulf (± 1050 n. Chr.) [4]). Het middenschip was, zooals blijkt uit de teekeningen van Saenredam, vroeger voorzien van eene vlakke houten zoldering. (De gewelven en ramen van het dwarsschip dagteekenen uit eene latere periode). De kolommen in het langhuis zijn alle aan elkander gelijk. De kapiteelen hebben den teerling-vorm. Op eene afbeelding ziet men een stukje van den Romaanschen kloostergang, die vroeger aan de Z. zijde der kerk gevonden werd, maar in de XVIIde eeuw is afgebroken. In het oosten bezit deze kerk onder het koor eene belangrijke krypt, met zes fraaie kolommen, waarvan de schachten in zigzag vorm gegroefd zijn. In het westen van het langhuis, te-

---

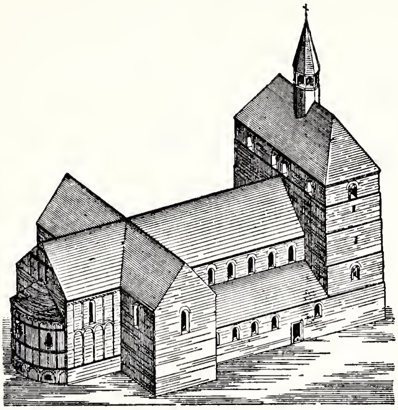
[1]) Dehio u. V. Bezold, Tafel 38, fig. 6, 7.

[2]) J. Habets, *Geschiedenis van Susteren* in de *Publications de Limbourg*, Maestr. 1869, VI, p. 441—567, 490 s.; *Mededeelingen der rijksadviseurs*, tusschen 1875 en 1879, plaat 48—52; L. von Fisenne, *Architecture*, Aix-la-chapelle, 1880, Livr. 2.

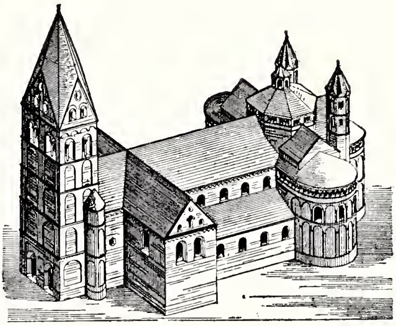
[3]) Dehio u. V. Bezold, Tafel 47, fig. 8; Tafel 58, fig. 8.

[4]) Joannes de Beka, *De episcopis ultrajectinis*, Ultraj. 1641, fol., p. 40; Wilhelmus Heda, *Historia episcoporum*, achter het voorgaande, p. 137; V. Heussen, *Historia episcopatuum*, Antv. 1733, T. I, p. 78—82; Matthaeus, *Fundationes*, Lugd. Bat. 1703, 4°, L. I, p. 111.

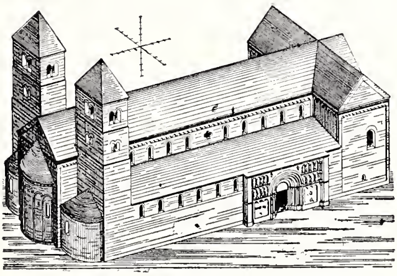
Verscheidenheid in Romaansche kerken. (Blz. 115).



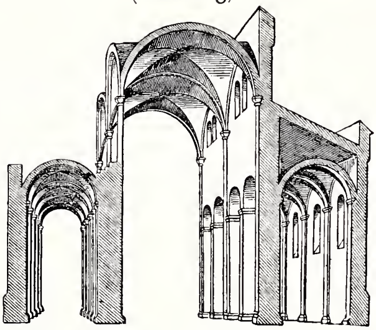
Fischbeek. N. O. (Blz. 115).



Keulen. H. Apostelen. Uit het Z. W. (Blz. 115).



Regensburg. St. Jacob. (Blz. 116).



Romaansch gewelvenstelsel. (Blz. 118).



O. L. Vrouwenkerk te Maastricht.
De torens in het Westen, gedeeltelijk uit de 10de eeuw. (Blz. 115).

gen den achtermuur ontwaart men op de oude afbeelding eene verhooging, waarvan de beteekenis niet is vast te stellen. Misschien was het eene tribune voor zangers, maar dan bevond zij zich op eene ongewone plaats. Tegenwoordig is zij, evenals de beide torens die den ingang in het westen flankeerden, verdwenen. Ten aanzien van de ornamentatie worde nog opgemerkt, dat de vlakke wanden, die wegens de kleinheid der vensters eene ruime plaats innemen, door arkaden en lisenen, bogen en richels, gebroken zijn, terwijl aan de torens het rondbogenfries viel waar te nemen.

Uit niet veel later tijd zal het westelijke deel zijn van de kerk te Ressen-Bemmel, en de kerk te Westergeest in Friesland [1]).

Nog in het Karolingisch-Ottonische tijdperk werden kerken gebouwd met dubbel koor, een in het oosten, en een in het westen. En onder ieder koor bevindt zich een krypt. Als voorbeeld hiervan kan de kerk te Bamberg gelden (1007) [2]). Waarvoor dit dubbele koor diende, is niet gemakkelijk te zeggen. In sommige kerken kan men een tweede koor aangelegd hebben, omdat men een tweede krypt wenschte te bezitten voor het gebeente van een heilige, aan wien men groote eer wenschte te bewijzen, naast een ander, dien men reeds vereerde. Wellicht gebruikte men een tweede koor om den dienst voor de leeken te kunnen afzonderen van dien voor de seculiere of reguliere geestelijken. Zeker is het een zoowel als het ander voorgekomen. Een belangrijke uitbreiding van den bouw in het westelijke deel der kerk vindt men nog in de O. L. V.-kerk te Maastricht, de St.-Servaaskerk aldaar, en de O. L. V.-kerk of de kathedraal te Roermond. Het uitwendige van den massieven westelijken bouw der O. L.-Vrouwenkerk te Maastricht, die aan een vestingtoren doet denken, vertoont groote overeenkomst met dat van het Nonnenstift te Gernrode.

In sommige kerken komt, behalve een oostelijk, nog een westelijk transept voor. Als voorbeeld kunnen gelden: de kerk van St. Michaël te Hildesheim (1001—1033), bij ons te lande de zeer sterk gerestaureerde kerk te St.-Odiliënberg, die te Besançon en te Verdun.

Ook zijn er kerken gebouwd met geen ander dan een westelijk transept, waarbij natuurlijk ook een koor zich in het W. bevindt.

---

[1]) A. J. Andreae, *De kerk van Westergeest*, in *Friesche Volksalmanak*, 1898, blz. 48 vv.
[2]) Otte, *Romanische Baukunst in Deutschland*, Leipz. 1885, S. 247 f.

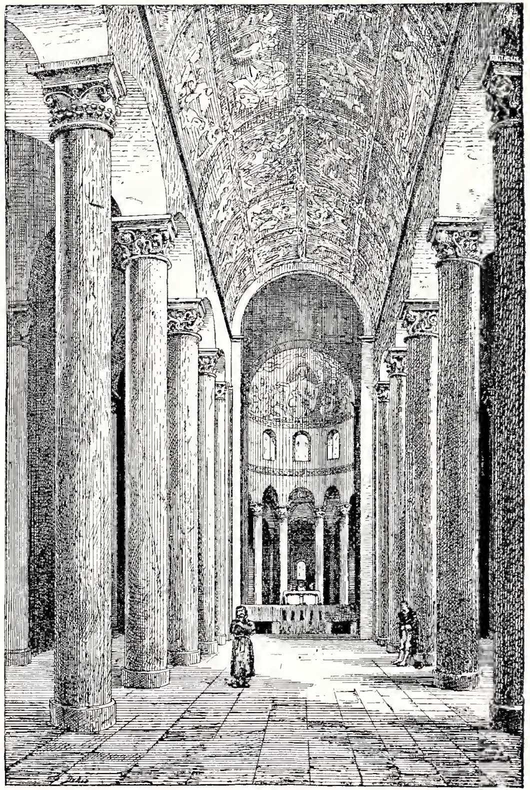
Dit is het geval bij de domkerken te Mainz en te Worms. Het koor in het O., en een (verbouwd) dwarsschip in het W. heeft de St.-Jakobskerk te Regenburg.

Het geheele samenstel van de gebouwen die in het Karolingisch-Ottonische tijdperk met een kathedrale kerk samenhangen, wordt beschreven en afgebeeld door Viollet-le-Duc, in de „Geschiedenis van een stadhuis en een kathedraal" (blz. 37—46). Op voortreffelijke wijze maakt hij duidelijk, hoe de bouwmeester der Romaansche kerk van de Oud-Christelijke basilica alles behield wat hij gebruiken kon, en dus slechts het bestaande omschiep in nieuwe gedaante. Gedurende het gansche verloop der middeleeuwen heeft men trouwens oudere kerken omgebouwd in nieuwen stijl.

A. DE CAUMONT, *Abécédaire d'archéologie*, Caen, 1870. — OTTE, *Romanische Baukunst in Deutschland*, Leipz. 1885. — DEHIO und VON BEZOLD, *Der Romanische Stil*, in *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttg. 1892, Bd. I, S. 145—707. — J. SCHLOSSER, *Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters*, in de *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften*, Wien, 1891. — J. SCHLOSSER, *Schriftquellen zur Karolingischen Kunst*, Wien, 1892. — DEHIO und VON BEZOLD, *Der Zentralbau*, in *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttg. 1892, Bd. I, S. 152—156. — STRZYGOWSKI, *Kleinasien*, Leipz. 1903. — DEHIO und VON BEZOLD, *Die Kreuzförmige Basilika*, in *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttg. 1892, Bd. I, S. 157—166. — C. ENLART, *L'architecture romane*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1905, T. I, P. II, p. 443—586. — C. ENLART, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, I, 1, *Architecture religieuse*, Par. 1903 (m. 405 afb.). — WILLEMIN, *Monuments français inédits*, Par. 1806, 2 vols., fol. — WHITTINGTON, *An historical survey of the ecclesiastical antiquities of France*, Lond. 1811, fol. — TH. INKERSLEY, *Romanesque and pointed architecture in France*, Lond. 1850. — L. COURAJOD, *Origines de l'art roman et gothique*, Par. 1899, 8°. — QUICHERAT, *Fragment d'un cours d'archéologie*, in de *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Par. 1886. — J. BALDWIN BROWN, *Preconquest architecture in England* (*The Builder*, 1895, T. II). — *The arts in early England*, Lond. 1903, 2 vols., 8°. — V. RUPRICH-ROBERT, *l'Architecture normande aux XIe et XIIe siècles, en Normandie et Angleterre*, Par. s. d., fol. — D. DARTEIN, *L'architecture lombarde*, Par. 1892. — G. T. RIVOIRA, *Le origini della architettura lombarda*, Roma, 1901, 4°. — A. K. PORTER, *The construction of Lombard and Gothic vaults*, New-Haven, 1911. — DEHIO und VON BEZOLD, *Doppelte Chöre, Doppelte Transsepte*, in *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttg. 1892, Bd. I, S. 167—180. — DEHIO und VON BEZOLD, *Die flachgedeckte Basilika in Deutschland*, in *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Bd. I, S. 201—212. — STRACK, *Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien*, Ber., 1889. — V. HEUSSEN, *Historia episcopatuum foederati Belgii*, Antv. 1733, T. I. — JOANNES DE BEKA, *De episcopis ultraiectinis*, ill. ab A. Buchelio, Ultraiecti, 1641, fol. — M. RUTTEN, *De kapel te Lemiers* (Maasgouw, Dl. XXV, 1908). — J. CRAANDIJK, *Wieringen*, in *Eigen Haard*, jaarg. 1885. — MATTHAEUS, *Fundationes Ecclesiarum Ultrajecti*, Lugd. Bat. 1703. — L. VON FISENNE, *Architecture* Aix-la-chapelle, 1880, Livr. 2 (Susteren). — *Mededeelingen der rijks-adviseurs* tusschen 1875 en 1879, pl. 48—52 (Susteren). — J. HABETS, *Geschiedenis van Susteren*, in de *Publications de Limbourg*, Maestr. 1869, VI. — WILHELMUS HEDA, *Historia episcoporum* (achter De Beka). — K. PLATH, *Het Valkhof te Nijmegen en de nieuwste opgravingen*, Amst. 1898. — J. J. WEVE, *Restauratie der Valkhofkapel*



De kerk van St. Servaas te Maastricht.
Z.W. gedeelte. (Blz. 115).



De Saint Savin. (Blz. 118).

(*Bulletin Oudheidkundigen Bond*, VIII, 1907).—W. MOLL, *De krocht der Lebuinuskerk te Deventer*, in den *Kalender voor de Protestanten in Nederland*, Amst. 1857 — A. J. ANDREAE, *De kerk van Westergeest*, in *Friesche Volksalmanak*, 1898. — MISS MARGARETH STOKES, *Early christian art in Ireland*, Lond. 1887. — A. P. STANLEY, *Historical memorials of Canterbury*, Lond. 1883. — *Austen's Handbook to Canterbury and the cathedral*, Canterb. s. a. — R. WILLES, *The architectural history of Canterbury cathedral*, Lond. 1845. — D. J. STEWART, *The architectural history of Ely cathedral*, Lond. 1868. — W. EFFMANN, *Die Karolingisch-Ottonischen Bauten zu Werden*, Strassb. 1899. — JACOBS, *Le commerce de la Gaule au temps de Dagobert*, in de *Revue archéologique*, nouv. série, 1861, T. IV. — RETHORÉ, *Les cryptes de Jouarre*, Par. 1889. — R. MERLET, *Cryptes de Chartres*, in *Bulletin archéologique*, 1894.

HOOFDSTUK XXII.

DE ROMAANSCHE BOUWKUNST IN HAAR BLOEITIJDPERK.

De bloeitijd der Romaansche kunst vangt aan in de XIde eeuw, en wordt voortgezet in de XIIde. Ofschoon in het midden der XIIde eeuw reeds de Gothiek opkwam, moeten een aantal kerken van de XIIIde eeuw nog als voortbrengsels der Romaansche bouwkunst worden bestempeld.

Het streven was nu de geheele kerk van steenen gewelven te voorzien. Had men tot dusverre in sommige kerken reeds kleine ton- of kruisgewelven boven de vierkante vakken der zijbeuken aangebracht, thans moest het geheele middenschip en het transept door een steenen gewelf overdekt worden.

De drang tot deze verandering was voor een deel geboren uit de invallen der Noormannen, die tal van kerken aan de vlammen hadden prijs gegeven. Voor een ander deel begeerde men steenen gewelven omdat zij sierlijker waren, en aan het gebouw van binnen meer het voorkomen gaven van stevigheid.

Doch aan de uitvoering waren groote bezwaren verbonden. Tot dusverre had men de zuilen van het middenschip zoo wijd uit elkander geplaatst, als de lengte der balken, die de kap moesten dragen, gedoogde. Overspande men die geheele breedte met een steenen tongewelf, dan werd op de muren een zijdruk uitgeoefend dien zij niet konden dragen. Verschillende oplossingen werden beproefd. Viollet-le-Duc [1]) voert voorbeelden aan van kerken waarbij men de hooge muren van het middenschip zoodanig door gewelven boven de zijbeuken versterkte, dat de hooge vensters kwamen te vervallen, en de gebouwen alleen verlicht werden door de kleine vensters der zijbeuken (Saint Savin). De Romaansche bouwkunst kon het in het algemeen slechts wagen kleine lichtopeningen in de muren te breken, daar zij nog door geen contre-

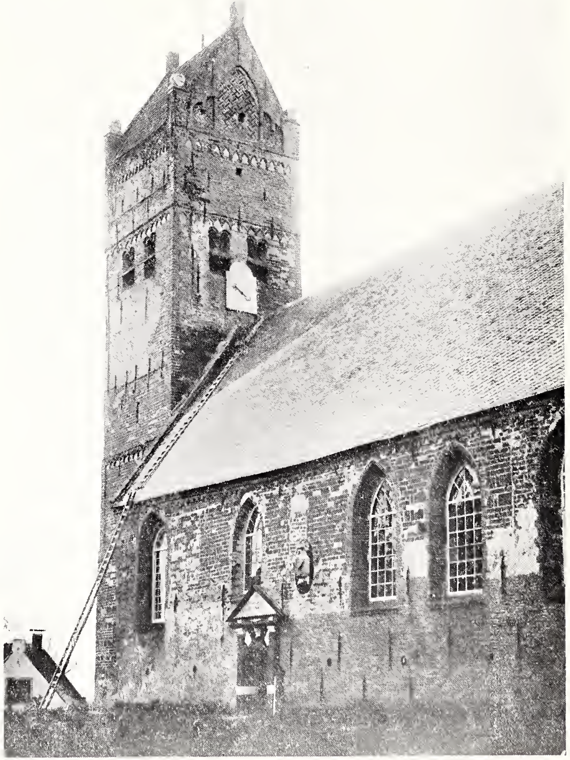
---

[1]) Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, T. I., p. 174—179.

Plaat 18.



De kerk van St. Servaas te Maastricht.
Het koor van het Zuiden uit gezien. (Blz. 120).



De kerk te Jorwerd. Gezicht uit het Z. Oosten
(13e eeuw). (Blz. 122).

forten geschoord waren. Hierdoor bezitten de Romaansche kerken alle een karakter van duisternis en somberheid. Doch men ondervond dit als een bezwaar, dat men vooreerst niet te overwinnen wist. Alleen oppervlakkige lieden kunnen het nog voorstellen, alsof die zwaarmoedige, sombere donkerheid iets gewilds is geweest. Vandaar dat men bij het streven naar overwelving van het middenschip eene andere oplossing zocht dan die waarbij de hoogvensters vervallen moesten, ofschoon dit in zuidelijke streken minder bezwaar opleverde dan in noordelijke.

Over het algemeen werden in dezen tijd de middenschepen en de transepten vernauwd, om de breedte die overwelfd moest worden, te verminderen. Bovendien werd eene nieuwe oplossing van het bedoelde vraagstuk beproefd op de volgende wijze. De zijbeuken werden overwelfd met een gebroken of half tongewelf, waarvan de onderrand drukte op den buitenmuur en de bovenrand drukte tegen den hoogen muur van het middenschip. Bij iedere pilaar werd dit gewelf nog weder ondersteund door een stevigen gebroken triumfboog. Nu waagde men het evenwel niet in de muren der zijschepen openingen te maken. Hierdoor verkregen deze schepen wel licht uit de hoogte, maar zij bleven verstoken van het licht dat vroeger door de zijschepen naar binnen viel. Men kan deze constructie zien aan het Romaansche gedeelte der St.-Jans-kerk te Utrecht [1]), zij het ook dat hier de halve tongewelven boven de zijschepen eerst in den nieuweren tijd zijn aangebracht (of hersteld?).

Op een beteren weg kwam men door het middenschip te overwelven bij vierkante vakken, zooals men tot dusverre in de zijbeuken gedaan had, maar nu in grooter afmetingen. Van pilaar tot pilaar bracht men gordelbogen of „arcs doubleaux" aan. Hierdoor verkreeg men de vierkanten waar binnen het kruisgewelf werd aangebracht; de drukking werd naar vier zijden gelijkmatig verdeeld, terwijl de drukking der gordelbogen hoofdzakelijk op de pilaren nederkwam. Zulke gewelven op middenschip en zijschepen moeten hebben bestaan in de voormalige Maria-kerk te Utrecht (Maria-kapittelkerk in onderscheiding van de nog aanwezige Maria-Buurkerk). Er bestaan afbeeldingen van door Saenredam [2]).

[1]) De stichting dezer kerk wordt ook aan Bernulf toegeschreven. Maar zij leed tweemaal door brand, in 1148 en 1276. H. F. v. H., *Historia episcopatuum*, T. I, p. 82.

[2]) Eyck van Zuylichem, *Les églises romanes*, Utr. 1858, Pl. VIII; S. Muller Fz., *Utrechts Mariekerk* (*Oud-Holland*, Jaarg. 20, blz. 193).

Bij den bouw dezer kerk was het, dat bisschop Koenraad van Utrecht door den vader van den Frieschen bouwmeester werd doodgestoken, omdat hij zich op slinksche wijze had meester gemaakt van een vakgeheim, hoe men nl. fundeeringen kon maken op een slappen bodem [1]). Deze kerk werd gebouwd op last en kosten van keizer Hendrik IV [2]). Alleen de oude kloostergang is van dit bouwwerk overgebleven (nabij het gebouw voor Kunsten en Wetenschappen).

Waarschijnlijk nog eenigszins ouder is de kerk van O. L. V. te Maastricht [3]). De westelijke toren werd boven besproken. Hij is langwerpig vierkant, maar wordt aan beide zijden door kleinere, ronde torens gesteund. Het bovenste gedeelte, van eene arkadenrij voorzien en fraaier afgewerkt dan het overige, zal wellicht dagteekenen uit den bloeitijd der Romaansche kunst, en wel uit de XIde eeuw. (Eenige overeenkomst vertoonen de ronde torens, welke den laat-Gothischen westelijken toren der R.-K. kerk te Thorn in Limburg flankeeren). Ook het oostelijke deel van O. L. V. te Maastricht moet uit de XIde eeuw dagteekenen. De lichtopeningen in het koor, twee rijen boven elkaar, zijn reeds tamelijk groot. Ook in het oosten, ter weerszijden van het koor, bevinden zich hier twee torens, van belangrijke hoogte, fraai met arkaden bewerkt, en van eenigszins zonderlinge spitsen voorzien. Onder het koor bevindt zich eene uitgebreide krocht met fraaie gewelven.

Ook op den westelijken gevel van de kerk te Trier mag hier gewezen worden. Merk op de volkomen afwezigheid van steunberen of contreforten bij al deze monumenten.

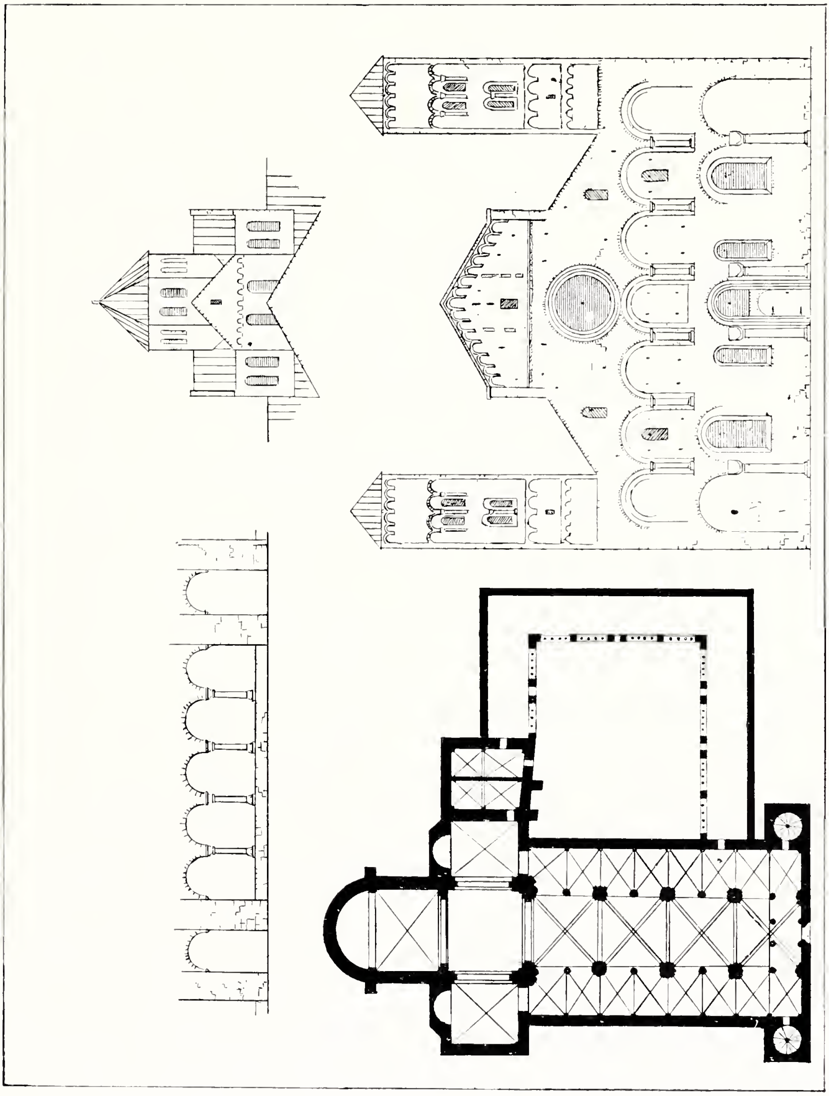
Eene Romaansche kerk uit den bloeitijd is die van Rolduc (Herzogenrath). Men ziet hier het kruisgewelf. Dat in het koor is van lateren tijd. Een zeer belangrijk monument is de St. Servaaskerk te Maastricht. De kern, de pilaren van het middenschip zijn uit een zeer vroege, moeilijk te bepalen periode, wellicht grenzende aan het Oud-Christelijke tijdperk. In den bloeitijd der Romaansche kunst heeft zij eene verbouwing ondergaan, in den tijd der Gothiek nogmaals. Prachtig is het zuiver Romaansche oostelijke front, aan het Vrijthof, in rooden zand-

---

[1]) Beka, p. 32.

[2]) Van Heussen, l.l., p. 73. Vgl. Heda, *Historia episcoporum*, Franeq. 1612, p. 301.

[3]) A. Schaepkens, *Monuments d'architecture*, Maestricht, 1855, Pl. III, IV.



De voormalige Mariakerk te Utrecht. (Blz. 119).

steen, en indrukwekkend het westelijke, in grijzen steen [1]). In het oosten heeft zij twee, in het westen drie torens. Eenig in Nederland is het zuidelijke portaal bij de westelijke torens, met een uitgebreide groep beeldhouwwerk. Eene nabootsing daarvan wordt aangetroffen in het rijksmuseum te Amsterdam.

Prachtige Romaansche scheppingen zijn de domkerken te Mainz en te Worms. De dom te Mainz werd na den brand van 1081 herbouwd op last van koning Hendrik IV. Bij zijnen dood in 1106 was zij nog niet gereed [2]). De voltooiing had plaats onder aartsbisschop Adelbert I († 1137). Deze bouw had reeds een steenen gewelf, dat echter niet duurzaam bleek, en door het tegenwoordige vervangen werd, kort voor het jaar 1200. Merkwaardig is, dat de bouwmeester het steenen gewelf boven het ruime middenschip niet heeft weten aan te brengen, zonder de lichtopeningen in den buitenmuur der zijschepen op te offeren, zoodat alleen die in de hooge muren overbleven. Eerst door de verbouwing in het Gothieke tijdperk werd het anders [3]).

Belangrijke Romaansche kerken in Brittannië zijn de Chapel of St. John in den Witten Tower (1103), en de Church of St. Bartholomew the Great (1123) [4]), te Londen. De eerste [5]) is gaaf en ongeschonden. De zijschepen zijn overdekt met een steenen kruisgewelf, het middenschip met een steenen tongewelf. Boven de zijschepen bevindt zich eene tamelijk ruime galerij of triforium, met tongewelf. De kolommen tusschen middenschip en zijbeuken zijn rond, met Romaansche kapiteelen en basementen, die onderling alle ongelijk zijn. De voetstukken dezer kolommen bevinden zich ruim 10 voet boven den beganen grond en worden geschoord door muren. Het gebouw getuigt dus wel van architectonische bekwaamheid bij den bouwmeester. Tot versterking dient, dat slechts aan één zijde ramen worden aangetroffen, zoowel onder als boven. In de zijmuren arkaden, rus-

---

[1]) A. J. A. Flament, *Het westelijk gedeelte van den omgang van Sint-Servaaskerk en de gebouwen zich daar bevindende* (Maasgouw, jrg. 36 [1914], blz. 17—21; A. J. A. Flament, *Het gothiek jubé der St-Servaaskerk in 1732 afgebroken* (*Huis, oud en nieuw*, jrg. 14 [1916], blz. 11—16); J. Kalf, *Opgravingen in de St.-Servaaskerk* (*Bulletin Oudheidkundigen bond*, serie 2, jrg. 9 [1916], blz. 17—44).

[2]) *Monumenta Germaniae, Scriptores*, T. XII, p. 270.

[3]) Dehio u. V. Bezold, Bnd. I, S. 464 ff.

[4]) Norman Moore, *The church of St. Bartholomew the Great*, Lond. 1897.

[5]) *Tower of London, Sixteen photographs*, by Nelson King, in *The empire*, Lond., s. a., fol. obl.

ten op pilasters met recht uitspringende hoeken. Tusschen de bogen van het triforium slechts vierkante steenen blokken.

Overweldigend groot is de kerk van St. Albans. Zij heeft iets gehad van eene vesting. Vroeger zag men in het oosten en in het westen tinnen die thans verdwenen zijn. Nog bevinden zich tinnen aan den zeer zwaren toren op het kruis, vanwaar koningin Margaretha in den oorlog van de Witte en Roode roos de nederlaag der haren aanschouwde. Kerken met tinnen, zoowel aan de torens als aan de kroonlijsten worden in Engeland nog heden in grooten getale opgemerkt [1]).

Een der heerlijkste voortbrengselen der Romaansche kunst is het schip der kathedraal te Ely, vroeger de kerk der priorij aldaar [2]). De schoonheid doet nauwelijks voor die der Gothische kerken onder. Alles is hier slank. De logheid der kolommen in de kerk van St. Albans is hier vermeden.

Een aantal dorpskerken [3]) dagteekenen uit deze periode. De meeste zijn uiterst eenvoudig. Al zijn ze eerst nu gebouwd, men mag aannemen, dat zij een type vertegenwoordigen van eenigszins vroegeren tijd. Hiertoe behoort het westelijke deel der N. Herv. kerk te Angerloo met den toren; de steunberen ontbreken, behalve bij het koor, het latere deel. Verder het beroemde kerkje te Rinsumageest, later vergroot. Het heeft een krypt, met twee zeer fraaie kolommen. Dan de kerken te Jorwerd, Midwolde, Rheden, Vries (met gerestaureerden toren), Geesteren (met trapgevel), Vledder en Havelte. Bij de beide laatste vertoonen zich reeds steunberen, zoodat zij in het Gothieke tijdperk verbouwd moeten zijn. De toren te Havelte heeft een traptoren aan den buitenkant. Nog vermeldt Eyck van Zuylichem Romaansche dorpskerken te Bozum, Britswerd, Schalzum, Scharnegoutum, Schingen, Hogebeintum, Aalsum, Oosterlittens, Finkum, Baijum, Weidum, Hallum, Garmerwolde, Haren, Gent bij Nijmegen, enz. Hiervan zullen sommige sedert verbouwd zijn. Aan den anderen kant zou het lijstje gemakkelijk met de namen van andere dorpen waar nog Romaansche kerken geheel of gedeeltelijk zijn blijven bestaan, aangevuld kunnen worden. In

---

[1]) Kerken met tinnen aan de kroonlijsten ook reeds in Syrië, in het Oud-Christelijke tijdperk. Zie De Vogüé, *Syrie centrale*, T. I. Is hier tusschen het Oosten en het Westen verband?

[2]) Dr. Stubbs, *The cathedral church of Ely*, Ely, s.a.

[3]) H. van der Kloot Meyburg, *Onze oude dorpskerken*, Rott. 1912.



O. L. Vrouwenkerk te Maastricht Z. Oostzijde. (Blz. 120).



Kerk van de Nederd. Herv. Gemeente te Vledder. (Drenthe) (Blz. 122).

het bijzonder worden in de noordelijke provinciën van ons land nog verscheidene Romaansche torens aangetroffen waarvan de kerken in mindere of meerdere mate verbouwd zijn. Gewezen kan worden op Kimswerd, en op den zwaren toren der Groote kerk te Bolsward.

Eene belangrijke Romaansche kerk met indrukwekkenden toren, opgetrokken in Bentheimschen steen, een harmonisch geheel in zuiveren stijl, is die van St. Plechelmus te Oldenzaal. De stevigheid komt hier op den rand der plompheid; maar er is eene verwonderlijke stemming in dit gebouw, iets dat onwederstaanbaar spreekt tot het gemoed, dat opwekt om te denken aan de geheimste eeuwige verborgenheden van het Christelijke geloof. Fraai is ook de kerk te Pilsum in Oost-Friesland.

De Martini-kerk te Groningen en de St. Walburgskerk te Zutfen waren oorspronkelijk Romaansche kerken.

Haar toppunt bereikte de Romaansche kunst omstreeks het jaar 1100. Reeds was men gekomen tot het aanbrengen van steunberen om zekere muurgedeelten te versterken. Weldra begon men den spitsboog aan te wenden, waardoor de drukking meer naar beneden op de pijlers werd gericht, en de zijwaartsche drukking verminderd. Het geheele middenschip werd in het lang overwelfd met een doorloopend wieggewelf, waarvan evenwel de doorsnede niet meer zooals vroeger een halven cirkel, maar een spitsboog vormde. Verder werden ijzeren haken boven de kapiteelen aangebracht, en door ijzeren bouten verbonden. In de hooge muren metselde men lange balken. Doch dit alles baatte niet voldoende. Nog vertoonden de muren ras de neiging tot uitwijken. Na lang zoeken slaagde men er in langwerpige vierkanten met een kruisgewelf of gekruist tongewelf te overdekken. Dit pasten de Cluniacensers toe in het j. 1100 bij den bouw van het schip der kerk te Vézelay, die nog bestaat. Het werd spoedig bij een groot aantal andere nagevolgd. Ter versterking werden tusschen de gewelfvakken stevige gordelbogen in halfcirkelvormige kromming aangebracht.

Men kon nu de pijlers wijder uit elkander plaatsen. Het geheele grondvlak werd gewijzigd. Te voren kon men het als een vaststaand kenmerk der Romaansche kerken beschouwen, dat het vierkant van het kruis het grondvlak beheerschte. Het transept besloeg drie zulke vierkanten; het langhuis vijf of meer;

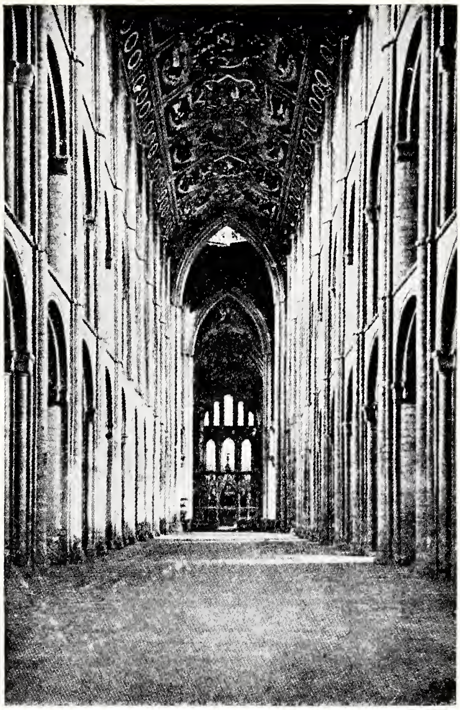
in de zijbeuken werden vierkanten aangetroffen waarvan de zijden half zoo lang waren. Bestond er een kruisgewelf, en werden de pijlers door kolommen afgewisseld, dan rustte het gewelf alleen op de pijlers, die met elkander de vierkanten vormden. Deze kenmerken kan men bij de meeste Romaansche kerken terugvinden. Maar thans wordt het anders. De pijlers vormen langwerpige vierkanten en het eenige zuivere vierkant is dat van het kruis. Aldus werd de beroemde kerk te Caen gebouwd. Een voorbeeld in Nederland is de Bergkerk te Deventer. Zij bezit in het westen twee torens.

Tegen het einde 11de eeuw schijnt in West-Europa het „lectorium", de „Lettner" of het „Doxaal" op te komen. In de plaats der vroegere „cancelli" of het lage koorhekje dat het priesterkoor van het schip scheidde, verrijst eene andere verhevenheid uit hout of steen, een soort van tribune. Zij is toegankelijk door een trap uit de absis, en bestemd voor de voorlezing van het Evangelie; later vond het zangkoor daar zijne plaats. Aan het publiek wordt hierdoor (waarschijnlijk met opzet), de blik op hetgeen er voorvalt in het priesterkoor geheel of gedeeltelijk ontnomen. De gewone kerkbezoekers kunnen wel hooren, maar niet zien. Moet ook hier gedacht worden aan invloed der Oostersche kerk? Een der oudste voorbeelden in het Westen is dat in de kerk van Torcello, niet ver van Venetië: het dagteekent uit eene zeer vroege periode, grenzende aan den oud-Christelijken tijd [1]). Een voorbeeld uit den vroeg-Romaanschen tijd bevindt zich in de kerk te Maulbronn [2]). Verder worden er doxalen aangetroffen te Naumburg en te Michaelsberg. Uit de teekeningen van Saenredam blijkt, dat in de Pieterskerk te Utrecht een doxaal geweest is in het westen, tegen den buitenmuur, tusschen de beide torens. Iets dergelijks schijnt in de Maria-kerk aldaar bestaan te hebben. Wat dit beteekent is niet gemakkelijk op te helderen [3]).

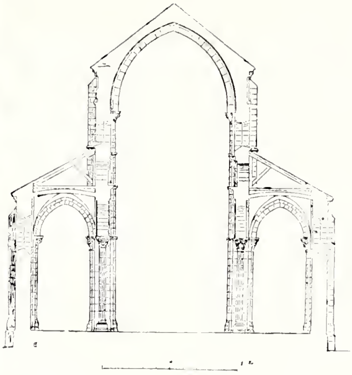
---

1) Dehio u. V. Bezold, *Baukunst des Abendlandes*, Stuttg. 1887, Lief. I, T. 28.
2) Kraus, *Christliche Kunst*, Bd. II, S. 121.
3) Eyck van Zuylichem, *'Eglises romanes*, Pl. VI en VII.

VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire*, T. I. — DE VOGÜÉ, *Syrie centrale*, T. I. — *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture en France*, XI—XIIe siècles, avec introd. par V. Mortet, Par. 1911 (*Collection de textes pour servir à l'histoire*). — EYCK VAN ZUYLICHEM, *Les églises romanes des Pays-Bas*, Utr. 1858.



Schip van kathedr. te Ely. (Blz. 122).



Steunberen en spitsbogen.
(Blz. 123).



Doopvont te Hoogwoud. (Blz. 133).



Doopvont te Hattem. (Blz. 133).

— JOANNES DE BEKA, *Historia veterum episcoporum ultraiectinae sedis*, Ultraiecti, 1641. — HEDA, *Historia episcoporum Trajectensium*, Franeq. 1612. — V. HEUSSEN, *Historia episcopatuum Foederati Belgii*, Antv. 1733, T. I. — A. SCHAEPKENS, *Monuments d'architecture*, Maestricht, 1855. — DEHIO und VON BEZOLD, *Detailformen und Decoration*, in *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttg. 1892, Bd. I, S. 118—126. — R. DE LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, Par. 1912 (m. 731 afb.). — C. MARTIN, *L'art roman en France; l'architecture, la décoration*, Par. 1912—1915, série 1—3, fol. (m. pl.). — H. VAN DER KLOOT MEYBURG, *Onze oude dorpskerken*, Rott. 1912. — A. J. A. FLAMENT, *Het westelijk gedeelte van den omgang van Sint-Servaaskerk en de gebouwen zich daar bevindende, Maasgouw*, Jrg. 36 (1914). — J. KALF, *Opgravingen in de St.-Servaaskerk* (*Bulletin Oudheidkundigen Bond*, serie 2, Jrg. 9 [1916]. — S. MULLER FZ., *Utrechts Mariekerk*, (Oud-Holland, Jaarg. 20.). — G. A. POOLE, *A history of ecclesiastical architecture of Engeland*, Lond. 1848. — PUGIN, *Specimens of the architecture of Normandy*, Lond. 1874. — J. TAVERNOR PERRY, *Medieval architecture in Sweden* (*Transactions of Royal institute of British architects*, 1891. — *Tower of London, Sixteen views*, from photographs by Nelson King, in *The empire, its cities*, Lond., s. a., fol. — NORMAN MOORE, *The church of St. Bartholomew the Great*, Lond. 1897. — DR. STUBBS, *The cathedral church of Ely*, Ely, s. a. — D. RAMÉE, *Histoire générale de l'architecture*, T. II: *Moyen âge*, Par. 1866. — V. RUPRICH-ROBERT, *L'architecture normande au XI et XII siècles*, Par. 1884—1889, fol. — L. CLOQUET, *Les grandes cathédrales du monde catholique*, Lille, 1897, 8°. — DEHIO und VON BEZOLD, *Einzelglieder und Dekoration*, in *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttg. 1892, Bd. I, S. 652—707. — DEHIO und VON BEZOLD, *Der Gewölbebau in seinen Grundformen*, Bd. I, S. 295—320. — DEHIO und VON BEZOLD, *Der Zentralbau*, in Bd. I, S. 451—556. — DEHIO und VON BEZOLD, *Die kreuzgewölbte Basilika Westeuropas*, in Bd. I, S. 405—431. — DEHIO und VON BEZOLD, *Der Gewölbebau in Deutschland*, Bd. I, S. 417—431. — VON WILMOWSKY, *Der Dom zu Trier*, Trier, 1874, 4° u. fol. — *Monumenta Germaniae, Scriptores*, T. XII, p. 270 (Mainz). — VON MINUTOLI, *Der Dom zu Drontheim*, Berl. 1853. — *L'architecture du Moyen Age en Scandinavie* (*Bulletin de l'Union syndicale des architectes français*, 1894). — CLERICETTI, *Ricerche sull' architettura lombarda*, Milano, 1869. — G. T. RIVOIRA, *Les origini della architettura Lombarda*, Roma, 1901, Vol. I, 4°.

HOOFDSTUK XXIII.

ROMAANSCHE WERELDLIJKE GEBOUWEN.

Romaansche wereldlijke gebouwen hebben in grooten getale bestaan. Zij waren voortbrengsels van dezelfde kunst, waarschijnlijk van dezelfde bouwmeesters als de kerken. De kerken waren trouwens niet in dezen stijl gebouwd omdat men hieraan de voorkeur gaf, maar omdat men niet anders kon, omdat de bekwaamheid niet verder strekte. Vele kerken bleven bestaan, althans op arme dorpen, waar men geen middelen had om later nieuwe te bouwen. De Romaansche wereldlijke gebouwen daarentegen werden veel rasscher afgebroken en door nieuwe van betere constructie vervangen.

Toch bestaan er nog eenige van; het zijn oude stadspoorten, waarvoor deze zware bouw zich zeer goed leende; sterkten, enz. Men kan noemen: den burg te Leiden, den Wartburg in Thüringen, waarop Luther gevangen zat; het grootste gedeelte van den Tower te Londen, de oude residentie van de Engelsche koningen, later staatsgevangenis; het oudste deel van het stadhuis te Haarlem, verblijf der graven van Holland in de XIIIde eeuw; het huis van Radboud te Medemblik, gebouwd door Floris V, enz. Het laatste is sterk gerestaureerd [1]).

---

[1]) Afbeelding van den toestand vóór de restauratie bij Craandijk, in *Eigen Haard*, jaarg. 1890, blz. 267.

K. SIMON, *Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland*, Strassb. 1902. — C. ENLART, *Manuel d'archéologie française*, Par. 1903, T. II: *Architecture monastique, civile, militaire et navale* (met volledige bibliographie). — C. ENLART, *L'architecture civile*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1905, T. I, P. II, p. 479—486 (édifices publics, chateaux, etc.). — HUDSON TURNER and PARKER, *Some account of domestic architecture in England*, Oxf. 1853—1877, 4 vols. — GEO J. CLARK, *Mediaeval military architecture in England*, Lond. 1884, 2 vols. — DAVID MACGIBBON and THOMAS ROSS, *The castellated and domestic architecture of Scotland*, Edinb. 1896.

HOOFDSTUK XXIV.

DE BOUWKUNST DER MONNIKORDEN.

Volgens Viollet-le-Duc waren de meesters der Romaansche bouwkunst monniken; doch bij het opkomen der Gothiek was de kunst overgegaan in de handen van leeken. Over dit onderwerp bestaat verschil van gevoelen. Zeker is, dat monniken aan de voortbrengselen der Romaansche kunst een zeer groot aandeel hebben gehad. Trouwens, door Viollet-le-Duc wordt niet betwist, dat zij op het ontstaan en de ontwikkeling der Gothiek, in welken vorm dan ook, hetzij als bouwmeesters, hetzij als werkgevers, een overwegenden invloed hebben geoefend, en dat de eerste Gothieke kerken kloosterkerken geweest zijn. Meestal hebben monniken hun eigen kloosters zelf gebouwd. Zeer lang hebben zij dit volgehouden zooals blijkt uit den bouw van het klooster Windesheim in de 14de eeuw. Hunne scheppingen hingen nauw samen met den geest en de gebruiken der orde waartoe zij behoorden.

De oude kerken der Benedictijners zijn stellig zeer eenvoudig geweest. Doch al spoedig veranderde dit. Eene Benedictijnerabdij vertoonde weldra een uitgebreid samenstel van gebouwen. Men kan dit zien aan het ontwerp voor eene nieuwe abdij te St. Gallen, dagteekenende van omstr. het j. 820 [1]. Leo Ostiensis heeft eene uitvoerige beschrijving gegeven van de nieuwe kerk, door abt Desiderius na het j. 1066 in het moederklooster te Monte-Cassino gebouwd [2]. Deze beschrijving maakte gewag van kunstenaars, die uit Konstantinopel ontboden werden om de wanden te versieren met mozaïeken en den bodem met ingelegde vloeren. De abt liet meteen jonge monniken hierin onder-

[1]) In facsimile bij Dierauer, *Die Gartenanlagen im St.-Gallischen Klosterplan*, in het *Bericht der St.-Gallischen naturwissenschaftlichen Gesellschaft*, 1872 (73), St.-Gallen, 1874; ook bij Mabillon, *Annales ord. Benedicti*, T. II, p. 570.

[2]) Leo Ostiensis, *Chronica monasterii Casinensis*, in de *Monumenta Germaniae, Scriptores*, T. VII, p. 716 sqq.

wijzen. Eene afbeelding van dit klooster zooals het was in zijne dagen bij Mabillon [1]). Het grondvlak van de kerk te Monte-Cassino wordt in hoofdzaak teruggevonden in de kerk te Paulinzelle. In het westen bevindt zich een belangrijk portaal, de „Paradisus", tusschen het hoofdgebouw en de westelijke torens. De onderste gedeelten van deze westelijke torens waren tot kapellen ingericht, een verschijnsel dat zich te Canterbury met andere torens herhaalt.

Van de Benedictijner abdij te St. Albans, reeds boven aangeroerd, is bijna alleen de kerk in stand gebleven. De bouw werd begonnen in 1077 door een abt die gekomen was uit Caen in Frankrijk. Later is zij meermalen verbouwd. Toch zijn er nog belangrijke Romaansche gedeelten over. De kerk is niet georiënteerd. De Romaansche kolommen en pilaren zijn dikker dan ergens ter wereld. Toch zijn in den loop der eeuwen allerlei gedeelten, ook een aantal van die buitengewoon logge kolommen en zuilen ingestort. Het bewijst dat de Romaansche bouwkunst slechts op gebrekkige wijze voldoen kon aan de zeer hooge eischen die men begonnen was aan haar te stellen [2]).

Ook de fraaie kathedraal van Ely (boven, blz. 122) is eene schepping van monniken.

De beroemde priorij der Benedictijners te Canterbury, die van den tijd van Augustinus af de kathedraal van den aartsbisschop heeft omvat, kan nog geheel worden gereconstrueerd, op grond van de aanwezige overblijfselen en van een oude teekening [3]). De kerk mag een wonder van architectuur heeten.

Het westelijke gedeelte is in den „perpendicular" of laatgothischen stijl. Het oostelijkste gedeelte is „early english" of vroeg-gothisch. Het middenstuk, nl. het koor waar thans de dienst verricht wordt en een der twee transepten, uit den tijd van Lanfranc en Anselmus, is nog Romaansch. De pracht van dit gedeelte overtreft alles wat de Romaansche bouwkunst in W.-Europa heeft voortgebracht. Men vindt hier nog weder de

---

[1]) Mabillon, *Annales*, T. II, p. 56. Vergel. G. Clausse, *Les origines bénédictines, Subiaco, Mont-Cassin, Monte-oliveto*, Par. 1899 (m. pl.).

[2]) *Wardand Lock's Illustrated handbook to St. Albans cathedral*, Lond., s.a.

[3]) O. a. bij Lacroix, *Vie militaire et religieuse*, Par. 1877, p. 343, en bij Hartley Withers, *The cathedral church of Canterbury*, Lond. 1897, p. 5. Zie verder Stanley, *Historical memorials of Canterbury*, Lond. 1880.

oude verwisseling in de kolommen. Uit het westelijke of laatgothische gedeelte klimt men langs vele trappen op naar het Romaansche, en vandaar weder langs vele trappen naar het hoogste „early english" gedeelte. Vandaar dat men soms spreekt van een kerk in drie verdiepingen. De krypt is wellicht de grootste van de wereld; zij heeft vier rijen kolommen, en eene reeks van ramen in den buitenmuur.

Het zuiverst bewaarde voorbeeld eener aanzienlijke Benedictijner keık is die te Laach in het bisdom Trier [1]). Behalve de krypt in het oosten bevindt zich een krypt in het westen, voor den stichter, Hendrik II, paltsgraaf van den Rijn (1093).

Een schitterende ontwikkeling verkreeg de bouwkunst bij de Cluniacensers. De kloosterkerk van Cluny, gebouwd tusschen 1089 en 1130, moet zeldzaam groot en fraai zijn geweest [2]). De Cluniacensers hebben de weelde in den kerkbouw ingevoerd. De bedoelde kerk bezat twee dwarsschepen, een groot aantal kapellen en absiden, en twintig altaren, doch een krypt ontbrak. Was dit omdat men liever grafteekenen boven den beganen grond wilde bouwen, de kerk op die wijze versieren, en de heilige gebeenten dichter bij de geloovigen brengen? Zeer waarschijnlijk. De Cluniacensers moeten hierin een middel gezien hebben om krachtiger dan te voren op de zinnen te werken, de geloovigen naar hunne kerken te trekken, de schitterendste mirakelen uit te lokken en de bedevaarten te bevorderen. De eerbied dien men toch reeds voor het gebeente der heiligen koesterde, werd geprikkeld door de oprichting hunner gedenkteekenen op een in het oog vallende plaats in de bovenkerk, en door de kwistige versiering daarvan met goud en edelgesteenten. Te Cluny aanschouwde men behalve de grafteekenen van paus Gelasius II en van de abten Pontius en Jacob van Amboise die van den H. Hugo en van den H. Petrus Venerabilis. Het voorbeeld der Cluniacensers werd door anderen nagevolgd Te Canterbury is het gebeente van Thomas Becket uit de krypt overgebracht naar de bovenkerk. Belangrijke voorschriften voor de Cluniacenser bouwmeesters zijn bewaard gebleven [3]). Ze zijn

---

[1]) *Die Kunstgeschichtlich merkwürdigsten Bauwerke*, Bl. VII en X.

[2]) Afbeelding bij Mabillon, *Annales*, T. V, p. 252.

[3]) *Disciplina Farfensis*, bij Mabillon, *Annales*, T. IV, p. 207 seq. Vgl. over de *Constitutiones Hirsaugienses*, Kraus, Bd. II, S. 121 f.

hoofdzakelijk van technischen aard, houden zich slechts bezig met de behoeften van het kloosterleven, en kunnen hier verder onbesproken blijven. Het gewichtigste feit betreffende de Cluniacensers is, dat zij den gewelvenbouw ontwikkeld hebben, en gekomen zijn tot het maken van steenen kruisgewelven boven langwerpig vierkante vakken zooals boven reeds werd in het licht gesteld.

Naar eene geheele hervorming in den kerkbouw werd gestreefd door de Cisterciënsers. Zij streefden naar terzijdestelling van alle luxe, van beeldhouwwerk, van ornament, kortom van al het overtollige. Hun ideaal van eene kerk schijnen reeds de naakte wanden geweest te zijn. Bernard van Clairvaux spreekt afkeurend over de onmetelijke hoogte, de onredelijke lengte, de overtollige ruimte, de kostbare polijstwerken, en de gezochte beschilderingen der kerken. „Waartoe", zoo vraagt hij, „al het goud dat men in de kerken ziet? Het moge de belangen der bisschoppen dienen, die de vroomheid van het vleeschelijk gezinde volk met zulke tastbare ornamenten moeten aanvuren, voor monniken is dit alles dwaasheid en ergernis. Het geld wordt weggeworpen, opdat het vermenigvuldigd worde. Reliquiënkasten, met goud en edelgesteenten bezet, worden uitgestald, omringd door brandende kandelaars, die op dezelfde wijze zijn versierd, om de menigte tot geven op te wekken. Waartoe die ingelegde, met heiligenbeelden versierde vloeren? Men spuwt in den mond eens engels, het gelaat der heiligen wordt geschonden onder de voetstappen van hen die er overheen loopen. Waartoe in de kloostergangen voor het aangezicht der boete doende broeders, al die monsters, die misvormde dierengestalten? Wat doen daar vuile apen? Wat wilde leeuwen? Wat gedrochtelijke centauren? Wat halfmenschelijke wezens? Wat vechtende krijgslieden en fluitspelende jagers? Dit alles strekt slechts om de aandacht af te leiden, om te maken, dat men verzuimt de wet Gods te overpeinzen, dat men meer blikt op de marmersoorten dan in de boeken" [1]).

In overeenstemming met verschillende besluiten van het generaal-kapittel vond men in of aan Cisterciënserkloosters en kerken geen beeldhouw- en geen schilderwerk, geen ingelegde

---

[1]) Bernardus, *Opera*, Par. 1566, fol., T. I, fol. 281 seq. Waren de bedoelde monsters ook in de Romaansche kunst uit het Oosten binnengedrongen?

vloeren. De vensters mochten slechts met onbeschilderd wit glas zijn voorzien. Krypten ontbraken, evenals bovengalerijen of triforiën. In het aanbrengen van arkaturen en jonge diensten is men uiterst spaarzaam. De kapiteelen hebben slechts een bladornament of den kelkvorm; geen reliefs komen voor op de grafsteenen en de polychromie is geweerd. Een kenmerk der Cisterciënser-kerken is de rechthoekige afsluiting van het koor. Het is door talrijke kapellen omringd, om aan vele broeders tegelijk gelegenheid te geven de mis te celebreeren; maar de buitenmuur vertoont veelal slechts rechte hoeken [1]), met eenige uitzonderingen, zooals te Heisterbach [2]). Onder de zeer geringe ornamenten van Cisterciënserkerken behooren uitgeholde cirkelvlakken in den muur, die met verglaasde tegels zijn opgevuld. Deze cirkels zijn te zien te Heisteıbach en te Altenfelde [3]). In Nederland was de voornaamste kerk van het klooster Aduard gebouwd naar het voorbeeld van die te Clairvaux. Een der overgebleven gebouwen is de zeer veranderde kerk der Ned. Herv. gemeente. In een gedeelte dat vroeger voor school diende, werden voor een aantal jaren boven de aangebrachte zoldering nog de ongeschonden overblijfselen van het werk der Cisterciënsers gevonden.

Hiernaar werd eene kapel ingericht in het Rijksmuseum, waar echter de bonte beschildering in strijd is met het ware karakter. De kerken te Zuidbroek en te Winschoten [4]) zijn waarschijnlijk door Cisterciënser bouwmeesters opgetrokken.

De Tempeliers hebben aan eenige hunner kerken een ronden vorm gegeven, zooals het heet, naar het model der kerk van het Heilige Graf te Jeruzalem. Dit laatste zal echter moeten verstaan worden in zeer ruimen zin, want de gelijkenis kan niet treffend heeten. Een voorbeeld van dezen bouwtrant is de Temple-church te Londen, van binnen zeer fraai. De muur van den koepel wordt gedragen door groepen van telkens 4 marmeren kolommen. Dit gebouw is eerst voltooid in 1185. De constructie wijst heen naar den overgangsstijl. Het koor (van 1240) vertoont de Gothiek. Minder fraai is de Saint Sepulchre's church

---

[1]) Otte, *Romanische Kunst*, S. 291 (Riddagshausen, en Ebrach).

[2]) Clemen, *Heisterbach*, in de *Bonner Jahrbücher*, Bom, 1898, H. 103, S. 198—206.

[3]) *Die Kunstgeschichtlich merkwürdigsten Bauwerke*, Bl. VIII.

[4]) C. H. Peters, *De kerk der Ned. Herv. Gemeente te Winschoten* (*Groninger Volksalmanak*, jaarg. 1908, blz. 11vv.).

te Cambridge, uit 1001 [1]). Deze kerk is nog zuiver Romaansch, zeer laag en zeer donker.

Een huis van de Duitsche orde is besproken en afgebeeld door Haltermann [2]).

---

[1]) *Jarrold's Illustrated guide to Cambridge*, Lond. s.a., p. 122 seq.

[2]) Haltermann, *Koblenz, Wiederherstellung des ehemaligen Deutschordenshauses, in de Bonner Jahrbücher*, 1898, H. 103, S. 206—217.

A. Springer, *De Artificibus monachis et laicis medii aevi*, Bonn, 1861. — Le Noir, *Architecture monastique*, Par. 1868. — Lacroix, *Vie militaire et religieuse au moyen âge*, Par. 1877. — De Beauséjour, *Le monastère de Luxeuil ; l'église abbatiale*, Besançon, 1891. — Leo Ostiensis, *Chronica monasterii Cassinensis*, in de *Monumenta Germaniae, Scriptores*, T. VII. — Mabillon, *Annales ordinis Benedicti*, T. II, XX, c. 34 (Monte-Cassino). — G. Clausse, *Les origines bénédictines, Subiaco, Mont-Cassin, Monte-Oliveto*, Par. 1899 (m. pl.). — Willis, *The architectural history of Canterbury cathedral*, Lond. 1845. — A. P. Stanley, *Historical memorials of Canterbury*, Lond. 1880. — Hartley Withers, *The cathedral church of Canterbury*, in Bell's *Cathedral series*, Lond. 1897. — Buckler, *A history of the abbey church of St. Albans*, Lond. 1847. — Wardand Lock's *Illustrated handbook to St. Albans cathedral*, Lond., s. a. — R. W. Billings, *Architectural illustrations and account of Durham cathedral*, Lond. 1843. — A. P. M. Gilbert, *L'ancienne abbaye royale de Saint-Riquier en Ponthieu*, Amiens, 1836. — Dierauer, *Die Gartenanlagen im St. Gallischen Klosterplan, vom Jahre 830*, in het *Bericht über die Thätigkeit der St. Gallischen naturwissenschaftlichen Gesellschaft*, 1872—1873, St. Gallen, 1874. — Mabillon, *Annales ordinis S. Benedicti*, Lut. Par., 1703—1739, T. II, L. XXXI, c. 37, p. 570 (St. Gallen). — *Die kunstgeschichtlich merkwürdigsten Bauwerke*, Berl. 1855 (Maria Laach, Heisterbach). — Stubbs, *The cathedral church of Ely*, Ely, s. a. — Mabillon, *Annales ordinis S. Benedicti*, Lut. Par., 1707, T. IV, p. 151 sqq. (Dijon). — Mabillon, *Annales ordinis S. Benedicti*, T. V, L. LXVII, c. 58 (Cluny); T. IV, p. 207 seq., *Disciplina Farfensis*. — Lorain, *Cluny*, Par. 1845. — Bernardus Clarevallensis, *Ad Gulielmum abbatem Apologia*, in zijne *Opera*, Par. 1566, T. I. fol. — R. Dohme, *Die Kirchen des Cistercienserordens in Deutschland*, Leipz. 1869. — R. Rahn, *Die mittelalterlichen Kirchen des Cistercienser Ordens in der Schweiz*, 1872 (in de *Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, Bd. 18, H. 2). — E. Sharpe, *Cistercian Architecture*, Lond. 1875. — U. Medici, *Dell' antica Chiesa dei Cisterciensi oggi S. Maria Maddalena de' Pazzi*, Fir. 1880. — Jeannez, *L'archéologie et l'art à l'abbaye cistercienne de la Bénissons-Dieu*, Roanne, 1887, 4°. — A. L. Frothingham, *Introduction of Gothic architecture into Italy by the French Cistercian monks* (in de *American journal of archaeology*, 1890). — A. Dion, *A propos de l'abbaye de Notre-Dame des Vaux de Cernay*, Tours, 1890. — G. Dehio, *Zwei Cistercienser Kirchen. Ein Beitrag zur Geschichte der Anfänge des gothischen Stils.* (*Jahrb. der Kunstsammlungen des preussischen Staates*, Bd. XII, 1891). — Clemen, *Heisterbach, Wiederherstellung des Chores der Abtheikirche*, behoorende tot een *Bericht über die Thätigkeit für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz*, in de *Bonner Jahrbücher*, Bonn, 1898, H. 103 (m. afb.). — C. H. Peters, *De kerk der Ned. Herv. gemeente te Winschoten* (*Groninger volksalmanak*, Jrg. 1908). — Dehio und von Bezold, *Die Kirchen der Cistercienserordens*, in *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttg. 1892, Bd. I, S. 517—537. — Jarrow's *Illustrated guide to Cambridge*, Lond., s. a. (St. Sepulcre's church). — Haltermann, *Koblenz ; Wiederherstellung des ehemaligen Deutsch-ordenshauses*, in de *Bonner Jahrbücher*, 1898, H. 103. — Marchese, *Memorie dei piu insigni pittori, scultore e architetti domenicani*, 1878—1879.

HOOFDSTUK XXV.

ROMAANSCHE BEELDHOUW- EN SCHILDERKUNST. BOEKVERSIERING.

De oudste voortbrengselen der Romaansche beeldhouwkunst zullen wel de doopvonten geweest zijn [1]). Die in St. Martin's Church te Canterbury, waarin volgens de overlevering koning Ethelbert van Kent door Augustinus gedoopt is, gelijkt op een steenen vat, met gebogen lijnen versierd [2]). Die te Hattem vertoont ook een bescheiden bloemornament, en rust op dierenvoeten. De doopvont te Hoogwoud is wellicht ouder. Zij bezit althans gestrenge vormen. Het eenige sieraad bestaat uit zeer stijf gemodelleerde menschenkoppen. De kom rust op een voetstuk in den vorm van een klein zuiltje. Volgens de plaatselijke traditie zou dit stuk gediend hebben bij den niet voltooiden doop van koning Radboud van de Friezen. Soortgelijke doopvonten zijn er meer bewaard, te Kuinre (thans in het Rijksmuseum), te Deventer (Lebuïnus-kerk), in St.-Bartholomew the Great te Londen. De Bruyn heeft een aantal Romaansche doopvonten afgebeeld; daarvan gelijken die te Hastières en te Celles het meest op de doopvont te Hoogwoud. Van de doopvont te Hattem en van eenige andere origineele Romaansche doopvonten bevinden zich gipsafgietsels in het Rijksmuseum te Amsterdam.

In het algemeen zijn deze voorwerpen zeer eenvoudig; het zijn voortbrengselen eener weinig ontwikkelde kunst. Blijkbaar heeft gedurende eenige eeuwen de beeldhouwkunst in West-Europa slechts een kwijnend bestaan geleid. Men denke aan den strijd over de beeldenvereering in de 8ste eeuw, aan de „Libri Carolini" van Karel den Groote en de besluiten der synode van Frankfort in 794.

---

[1]) R. Ligtenberg, *Romaansche doopvonten in Nederland* (*Bulletin Oudheidkundigen bond*, jrg. 8 [1915], blz. 154—190.)

[2]) *Austen's Handbook to Canterbury*, p. 61.

Dat het Oosten ook op de beeldhouwkunst van het Westen invloed geoefend heeft, is zeker. Het Westen zag vooral die beeldhouwers die bij de veelvuldige staatkundige beroeringen en troonswisselingen in het Oost-Romeinsche keizerrijk in het gedrang geraakt waren, en elders een goed heenkomen of eene broodwinning zochten. Zij onderwezen weder anderen. Wij hebben gezien, dat bij den herbouw van Monte-cassino kunstenaars uit Byzantium ontboden werden. Hetzelfde zal vroeger en later in andere streken zijn geschied.

In de XIIde eeuw moet in Saksen eene beroemde school van beeldhouwers hebben bestaan. Openbaarde zich hierin een nationaal streven? Hoe dit zij, herinneringen aan de Hellenistische, of de Grieksch-Romeinsche kunst zijn in de Romaansche plastiek vaak terug te vinden. Zoo goed als alle personen zijn bijv. gekleed in eene tunica met een mantel, op den schouder vastgeknoopt. Voor losheid en ongedwongenheid, aan de voortbrengselen der oud-Christelijke plastiek nog eigen, is hooge stroeve ernst in de plaats getreden. Levendigheid ontbreekt, voor een deel tengevolge van de gebrekkige techniek, maar stellig ook omdat men van het realisme afkeerig was. De uitdrukking der gelaatstrekken van alle afgebeelde personen vertoont eene diepe, middeleeuwsch-kerkelijke wijding, iets gedwongens en tevens iets verhevens. Zij zijn als het ware aan de wereld onttogen, vergeestelijkt, een en al aanbidding. ,,Gelijk bij de beelden van Phidias en Polykleitos alle individualiteit is ter zijde gesteld om den indruk te wekken van het goddelijke en godverheerlijkende, zoo zijn ook deze Romaansche gestalten slechts in groote algemeene trekken gehouden. Ook zij schijnen op te gaan in hun verheven ambt, met verzaking van eigen persoonlijkheid slechts te staan in den dienst van God'' [1]).

De Romaansche beeldhouwer versierde de schachten der kolommen dikwijls met rechtlijnige figuren. Men zie dit in de krypt te Rolduc en in de Pieterskerk te Utrecht, alsmede aan de kloostergangen te Monreale en te Canterbury [2]). Rechtlijnige figuren rondom de bogen der arkaden vormden een sierlijken band, veelvuldig in Engeland (St. Bartholomew the Great te Londen, portaal bij King's school te Canterbury) en ook elders. De meeste

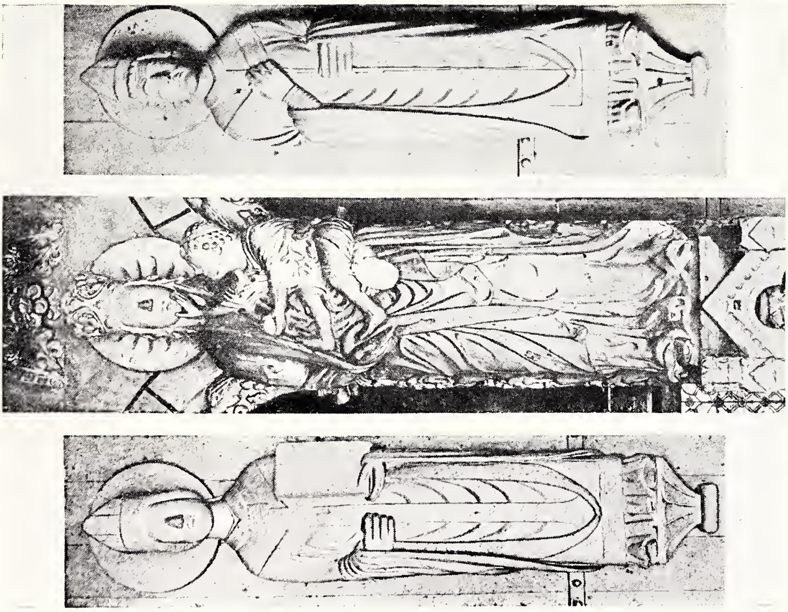
[1]) Von Broecker, S. 50.
[2]) Bij Hartley Withers, p. 37.



Voetstukken te Rolduc. (Blz. 135).



Moeder Gods. Verguld brons. (Blz. 136).



Romaansch beeldhouwwerk te Paderborn. (Blz. 136).

sieraden werden echter aan de kapiteelen aangebracht, niet alleen bloemen (Rolduc, Monreale), maar ook figuren van dieren (Monreale) of menschen. Te Ely ziet men op de kapiteelen de heele geschiedenis van St. Etheldreda. De dieren zijn dikwijls vreemdsoortige monsters, en worden ook aan de voetstukken aangebracht (Rolduc). In dit laatste herkent men weder den Oosterschen invloed (Palmyra).

Van omstreeks het jaar 1000 dagteekent de steen boven den kerkingang in den toren der R. K. kerk te Breust bij Eysden in Limburg. De middelste groep stelt Simson met den leeuw voor. Een soortgelijke steen, waarop de apostel Petrus de middelfiguur uitmaakt, afkomstig van de abdij te Egmond, wordt bewaard in het rijksmuseum. Eene prachtige Romaansche deur met rijk versierde arkade, kolommen en groep in het tympanon, is nog te zien aan de kathedraal te Ely.

Fraai is de bronzen zuil van bisschop Bernward van Hildesheim (993—1022), den vriend van keizer Otto III. Bernward kwam meer dan eens in Italië. De kolom vertoont 28 reliefs uit het leven van Jezus, beginnende bij den Doop in den Jordaan, en eindigende bij den intocht in Jeruzalem. Het geheel is eene navolging op kleinere schaal van de kolom van Trajanus te Rome. De figuren hebben een tamelijk gestreng voorkomen, en de afwerking is weinig geacheveerd. Mede uit de elfde eeuw dagteekent het houtsnijwerk aan eene dubbele deur in de kerk van Maria op het kapitool te Keulen. De tafereelen zijn hier: de engelsche groet, ontmoeting van Maria en Elizabeth, bekendmaking aan de herders, de Wijzen bij Herodes, de aanbidding der Wijzen. — Ongeveer uit het j. 1100 is het relief aan de buitenzijde der Externsteine bij Horn in het vorstendom Lippe [1]).

Eene rijke ontplooiing vertoont de Romaansche beeldhouwkunst aan den gevel der Jakobskerk te Regensburg (± 1200). Zij vormt een staalkaart van al de ornamenten, rechtlijnige en andere, bloemen, gestalten van menschen en dieren, waarover de Romaansche kunst beschikte [2]). (Oostersche invloed is ook hier onmiskenbaar). De fraaiste voortbrengselen zijn de beeldhouwwerken aan de „Gouden poort" van den dom te Freiberg in het

---

[1]) H. Thorbecke, *Der Teutoburgerwald*, Detmold, 1909, S. 73 f. Afbeelding bij Dehio, *Kunstgeschichte in Bildern, Das Mittelalter*, T. 37.

[2]) Otte, *Romanische Baukunst*, S. 446 ff.

Ertsgebergte. Het gebouw is van later tijd maar het portaal is nog Romaansch, en dagteekent uit de XIIIde eeuw [1]). Ter weerszijden van de deur staan telkens 4 figuren uit de gewijde geschiedenis tusschen de sierlijke verjongingen van den muur op bevallige voetstukken. Ook in de verjongingen boven het tympanon bevinden zich zulke figuren. In het veld van het tympanon eene groep, waarvan Maria met het kind Jezus het middelpunt uitmaakt. De schoone vormen der beeldjes doen zien, dat de nawerking der Grieksch-Romeinsche kunst nooit geheel heeft opgehouden. Dit beeldhouwwerk was oorspronkelijk beschilderd en verguld [2]). Naar de algemeene dispositie kan het Z. portaal der St.-Servaaskerk te Maastricht gelden als een tegenhanger van dat te Freiberg. Houding en gelaatsuitdrukking der figuren zijn hier echter veel stijver, ze vertoonen veel meer het doorgaand type van echt Romaansch beeldhouwwerk, en geven eene veraanschouwelijking van dien middeleeuwsch-vromen-geest, waarvan boven sprake was [3]). De namaak in het rijksmuseum mist de beschildering, die aan het oorspronkelijke valt op te merken.

Beelden van heiligen die aan de wereld onttogen schijnen, komen ternauwernood ergens met zulke sprekende trekken voor als aan den dom te Paderborn [4]). Van ongeveer denzelfden aard zijn nog eenige vrijstaande beelden in het museum Van Stolk te Haarlem. Men vindt hier bijv. een in hout gesneden groep van Christus en de drie apostelen in Gethsémané, afkomstig uit de domkerk te Worms; een bisschop in zegenende houding en een Christus aan het kruis, uit de XIIde eeuw, een aangekleeden Christus aan het kruis (XIde eeuw), en eene Maria met het kind Jezus (XIIde eeuw), alles van hout. In de beide laatste valt Byzantijnsche invloed te bespeuren. Een Johannes onder het kruis wordt afkomstig geacht uit de XIIde eeuw, eene tweede voorstelling van dezelfde figuur uit de XIIIde eeuw. Een beeldje van de Moeder Gods in verguld brons (het gelaat en de handen van zilver), wordt toegeschreven aan denzelfden tijd; heel wat grooter is een ander, van hout, van ongeveer denzelfden ouderdom. Alle personen die door deze beelden worden voorgesteld, ademen in eene

---

[1]) Kraus, *Christliche Kunst*, Bd. II, S. 117 f.
[2]) Lübke u. Von Lützow, *Denkmäler*, Stuttg. 1890, Taf. 47; Text, S. 143.
[3]) Schaepkens, *Monuments d'architecture*, Pl .II.
[4]) *Baudenkmäler von Westfalen*, Paderborn, Münster, 1899, T. 13, 34.

hoogere wereld, die voor latere geslachten gesloten schijnt, en waarin het ons zeer moeilijk valt door te dringen. Hetzelfde kan gezegd worden van een steenen Maria-beeld in het Louvre te Parijs [1]). De gelaatsuitdrukking is bovenaardsch. De plooien van het gewaad zijn sterk gestiliseerd.

Halflevensgroote beelden komen voor aan het koorhek der St.-Michaelskerk te Hildesheim. In hetzelfde gebouw wordt Romaansch schilderwerk aangetroffen. De vlakke houten zoldering der oudste Romaansche kerken bood een geschikt veld ter beschildering aan. Hiervan is in de St.-Michaelskerk gebruik gemaakt. Het midden bevat 8 groote vakken, waarop de afstamming van Christus wordt voorgesteld door de figuren van Adam en Eva, Abraham, David, drie koningen uit zijn geslacht, de maagd Maria en Christus op den regenboog. In de hoeken kleine figuren van profeten en patriarchen in loofwerk. Ter weerszijden twee rijen van kleinere vakken. In ronde en langwerpig-vierkante lijsten komen hier talrijke afbeeldingen voor van engelen en heiligen, met banderollen en randschriften. De rangschikking en de kleuren zijn smaakvol. Deze beschildering moet dagteekenen uit het laatste tijdperk der Romaansche kunst [2]).

Elders bestaan nog Romaansche muurschilderingen, bijv. in de Rijnstreek. Een aantal hiervan zijn, gedeeltelijk in kleuren, uitgegeven door P. Clemen [3]). Men ontmoet hier eenige figuren uit de Lucius-kerk te Werden, uit de 11de eeuw (T. 5). Uit den zelfden tijd dagteekenen zekere tafereeltjes in de Munsterkerk te Essen, voorstellende de verschijning van den engel Gabriël, en: Rafaël en Tobias, zeer fraai van kleur, en zeer bevallig. Men zou kunnen denken aan Romeinschen invloed (T. 7). De troonende Christus met de 4 evangelisten-symbolen, Petrus, Paulus, en de 11 overige apostelen, in de abdij te Knechtsteden, uit de 12de eeuw, zijn in 1891 gerestaureerd (T. 15). Echter van kleur en teekening schijnen zekere tafereelen in de krypt der munsterkerk van St.-Maarten te Emmerik (12de eeuw), voorstellende: Christus in de voorhel, en Christus voor den hoogepriester (T. 16). Fijn van kleuren en fraai van vormen zijn zekere muurschilderingen in St.-Maria op het kapitool te Keulen (midden 12de eeuw). De onder-

---

1) *Gazette des beaux arts*, 1908, Février, p. 115.
2) Lübke und Von Lützow, *Denkmäler*, S. 141.
3) P. Clemen, *Die romanischen Wandmalerien der Rheinlande*, Düsseld. 1905 (Tafelb.).

werpen zijn bijv. van een groep voorstellingen aan een gewelf: de engel bij Jojachim; Christus kiest de apostelen, Christus' doop, en een begrafenis (T. 17). Verder kan gewezen worden op het schilderwerk te Schwartzrheindorf, met aanschouwelijke uitbeeldingen van de profetiën van Ezechiël (T. 20), de militaire heiligen in St.-Gereon te Keulen (T. 24 f.), alles uit de 12de eeuw, enz.

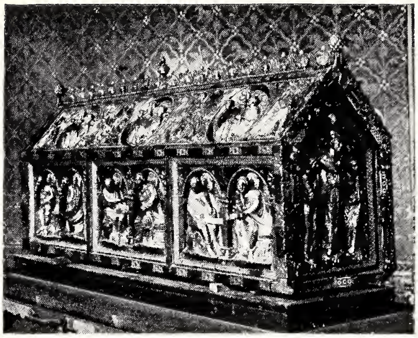
Reeds in het Romaansche tijdperk moeten kostbare kisten of bewaarplaatsen voor het gebeente van heiligen vervaardigd zijn. Een voorbeeld van groote afmetingen bevindt zich in de St.-Servaaskerk te Maastricht. Het is de noodkist of de chasse met het gebeente van St.-Servaas. Zij geeft prachtig goudsmidswerk en émail te zien, uit de 11de eeuw. Een namaak wordt vertoond in het rijksmuseum.

Den vorm van een triptiek heeft een reliekenhouder in het Louvre te Parijs, versierd met verguld koper, uit de eerste helft der dertiende eeuw. Hij bevat een aantal figuren in relief. Een andere reliekenhouder bestaat enkel uit een hoofd in verguld koper; een staaltje van „art limousin", uit de zelfde eeuw, mede in het Louvre te vinden [1]).

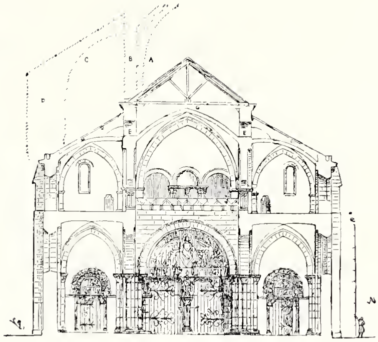
Bijzonder fraai werden dikwijls de boeken versierd, inzonderheid de zulke die gebruikt werden in den kerkdienst. Van binnen werden schoone teekeningen in kleuren op de bladen aangebracht. Een groot aantal voortreffelijke voorbeelden hiervan zijn in lichtdruk uitgegeven door Swarzenski [2]). Voor een gedeelte zijn ze ontleend aan een „Sacramentarium" van keizer Hendrik II, uit de 11de eeuw. Verschillende ornamenten wisselen af met figuren van heiligen en met een paar voorstellingen uit de geschiedenis des Heeren, nl. de kruisiging en de opstanding. Hellenistische invloed vertoont zich duidelijk door een Grieksch opschrift bij het tafereel der kruisiging. Verder zijn verscheidene afbeeldingen ontleend aan het zoogenaamde „Pericopenboek" te Munchen. Het bevat eene volledige reeks van tafereelen uit Jezus' leven. Het Handschrift is vervaardigd vóór 1130. Iets jonger is het werk van „Meister Bertolt", dat eveneens de geheele geschiedenis des Heeren in beeld brengt. Behalve de scheeve houding van het hoofd bij alle figuren in de voorafgaande kunstwerken treft men hier het typi-

---

[1]) *Gazette des beaux arts*, 1908, Février, p. 167, 117.
[2]) Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei*, Leipz. 1901.



Noodkist van St. Servaas. (Blz. 138).



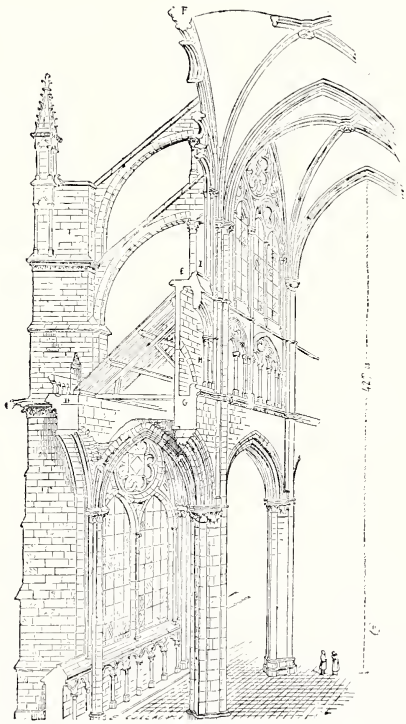
Ontstaan der luchtbogen. (Blz. 142).



Systeem van luchtbogen. (Blz. 142).



Systeem van luchtbogen. (Blz. 142).



Samenstel Goth. kerk. (Blz. 142).

sche roode vlekje op de wangen aan, dat heenwijst naar de XIIde eeuw. Naderhand heeft Swarzenski nog de figuurlijke voorstellingen van een groot aantal handschriften openbaargemaakt [1]). Ze zijn ontleend aan het „Evangeliarium" van Cuthbercht te Weenen (2de helft der 8ste eeuw), den „Codex millenarius" te Kremsmünster (iets later), het „Evangeliarium" van Hendrik II te Bamberg, het „Evangelienbuch" der St.-Pieterskerk te Salzburg (11de eeuw), den Walthersbibel in het klooster Michelbeuern bij Salzburg (11de eeuw), enz. Vooral de voorstellingen in de twee laatstgenoemde handschriften kenmerken zich door groote oorspronkelijkheid. Men zie in het „Evangelienbuch" de tafereelen van de Voetwassching, de Verrijzenis, het Pinksterfeest; in den Walthersbibel de Scheppingsgeschiedenis.

Aan den vorm der boekbanden werd veel zorg besteed. Ze werden uitgerust met snijwerk in elpenbeen, omringd door keurig smeedwerk en edelgesteenten. Strengen eenvoud en juisten smaak vertoont het „Evangeliarium" van Otto III in den kerkschat der doopkapel te Aken. Als voorbeelden van groote pracht mogen gelden: het „Evangeliarium" van St. Lebuïnus in het aartsbisschoppelijke museum te Utrecht (het handschrift is uit de 8ste eeuw; de frontaalband uit de 13de eeuw; het ivoorsnijwerk uit de 11de eeuw); het „Evangeliarium" van St.-Bernulphus aldaar (handschrift der 11de; frontaalband der 12de eeuw); en het „Evangeliarium" der Abdinghofkerk te Paderborn, tegenwoordig te Kassel [2]). Ook boekbanden in fraai émail komen voor [3]).

Nog worde gewezen op het sierlijke smeedwerk van sommige draagbare altaren, zooals dat te Paderborn [4]).

---

[1]) G. Swarzenski, *Die Salzburger Malerei*, Leipz. 1908—1913, 2 Bde.

[2]) *Baudenkmäler von Westfalen, Paderborn*, Münster 1899, S. 107, T. 68.

[3]) Essenwein, *Bilderatlas*, II, *Mittelalter*, Leipz. 1883, T. XXXVII.

[4]) *Baudenkmäler*, T. 53—55. Vergel. een draagbaar altaar uit de 16e eeuw in het Aartsbischoppelijke museum te Utrecht.

A. Essenwein, *Kulturhistorischer Bilderatlas*, II, *Mittelalter*, Leipz. 1888. — *Gazette des Beaux-Arts*, Par. 1908, Févr. — *Klassischer Skulpturenschatz*, herausg. von F. von Reber u. Ad. Bayersdorfer, Münch. 1896—1900, 4 jaargangen, elk van 24 Hefte, fol. — W. Lübke und C. von Lützow, *Denkmäler der Kunst*, Stuttg. 1890. — Dehio, *Kunstgeschichte in Bildern*, II, *Das Mittelalter*, Leipz. 1902. — Ch. Gérard, *Les artistes de l'Alsace pendant le moyen âge*, Par. 1872—1873, 2 vol. — H. de Bruyn, *Archéologie religieuse, appliquée à nos monuments nationaux*, Brux. 1880, T. II. — Viollet-le-Duc, *L'église abbatiale de Vézelay*, 1873, fol. — H. du Ranquet, *'Etude sur les sculptures de Notre-Dame du Port*, Clermont, 1892. — L. Cloquet, *Notes sur les anciens ateliers de sculpture de Tournay*, Tournay, 1894. — K. Frank Oberspach,

Eine Fränkische Bildhauerschule vor dem Eindringen der gotischen Kunst, in het *Christliches Kunstblatt,* 1901. — C. ENLART, *Autels et retables,* in zijn *Manuel d'archéologie,* Par. 1902, P. I, 1, p. 725—740. — A. MICHEL, *La sculpture romane en France,* bij Michel, *Histoire de l'art,* Par. 1905, T. I, P. II, p. 589, 669. — P. CLEMEN, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz,* Düsseld. 1894, 4°. — A. LUDORF, *Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis-Paderborn,* Münster i. W., 1899. — W. BODE, *Die Italienische Plastik,* Berl. 1891. — E. BERTAUX, *La sculpture en Italie de 1070 à 1260,* bij Michel, *Histoire de l'art,* Par. 1905, T. I, P. II, p. 670—708. — M. REYMOND, *La sculpture florentine,* Florence, 1897, I. — *La Basilica di San Marco,* Venezia, 1878—1898. — H. VON DER GABELENZ, *Mittelalterliche Plastik in Venedig,* 1904. — AUSTEN'S *Handbook to Canterbury and the cathedral.* — W. MOLL, *De St. Pieterssteen der abdij Van Egmond,* in den *Kalender voor de Protestanten in Nederland,* Amst. 1856. — SCHAEPKENS, *Monuments d'architecture,* Maestr. 1855, fol. — J. M. RICHARD, *Quelques clochers romans dans le Pas-de-Clais,* Arras, 1884. — PAUL SAINTENOY, *Prolegomènes à l'étude de la filiation des formes des Fonts baptismaux,* Brux. 1892. — C. ENLART, *Fonts baptismaux* in zijn *Manuel d'archéologie Française,* Par. 1902, P. I, 1, p. 763—782. — R. LIGTENBERG, *Romaansche doopvonten in Nederland* (*Bulletin Oudheidkundigen Bond,* Jrg. 8, [1915]). — H. GRAEVEN, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke,* Rom. 1898, 1900. — H. THORBECKE, *Der Teutoburger Wald, Ein Führer,* Detmold, 1909. — H. LAFFILÉE, *La peinture murale en France avant la Renaissance,* 1893. — E. BERGER, *Entwickelungsgeschichte der Maltechnik,* Münch. 1897, Bd. III. — E. BERTAUX, *La peinture dans l'Italie méridionale du XIe au XIIIe siècle,* bij Michel, *Histoire de l'art,* Par. 1905, T. I, P. II, p. 796—812. — P. MANTZ, *La peinture française du IXe siècle à la fin du XVIe,* Par. (*Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*). — P. CLEMEN, *Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande,* Düsseld. 1905. — E. MÂLE, *La peinture murale en France de l'epoque romane,* bij Michel, *Histoire de l'art,* Par. 1905, T. I, P. II, p. 756—781. — A. HASELOFF, *Peintures, miniatures et vitraux de l'époque romane dans les pays du nord,* bij Michel, *Histoire de l'art,* T. I, P. II, p. 711—755. — *The Utrecht Psalter ; reports addressed to the trustees of the British museum,* with a preface by A. P. Stanley, Lond. 1874, fol. — A. NIEDLING, *Bücher-Ornamentik in Miniaturen, Initialen, Alphabeten, u. s. w. in historischer Darstellung des IX. bis XVIII. Jahrh. umfassend,* Weimar, 1895 (30 Taf.), fol. — SWARZENSKI, *Die Regensburger Buchmalerei,* Leipz. 1901. — *Die Dresdener Bilderhandschrift des Sachsenspiegels,* herausg. von K. von Amira, Leipz. 1902, 2 Bde., fol. — A. DE LA BORDE, *Les manuscrits à peintures de la cité de Dieu de St.-Augustin,* Par. 1909, 3 vols., fol. (2 Dln. tekst; 1 Dl. met 138 pl.). — SWARZENSKI, *Die Salzburger Malerei,* Leipz. 1908—1913, 2 Bde. — MAGNE, *L'oeuvre des peintres verriers français, Par.* 1885. — OLIVIER MERSON, *Les vitraux,* Par. 1895. — H. OIDTMANN, *Die Glasmalerei,* Köln, 1898, 2 Bde. — E. MÂLE, *La peinture sur verre en France de l'époque romane,* bij Michel, *Histoire de l'art,* T. I, P. II, p. 782—795.

HOOFDSTUK XXVI.

DE GOTHIEKE KUNST. TIJDPERK VAN OVERGANG.

Dwaas is het, de Gothiek en de Romaansche kunst streng van elkander te scheiden of zelfs eene tegenstelling tusschen die twee aan te nemen. Eigenlijk vormen zij één kunst. De ontwikkeling van de eene tot de andere is te volgen van schakel tot schakel. Noodzakelijkerwijs vloeide de eene toepassing uit de andere voort. Alles ging zoo natuurlijk als de groei van een boom, waarbij men eigenlijk geen grens kan trekken om de verschillende periodes in de ontwikkeling aan te wijzen.

De benaming „Gothiek" is oorspronkelijk een scheldnaam geweest. Zij kwam op in den tijd der Renaissance, toen men op de Gothieke kunst als leelijk en barbaarsch was gaan nederzien. Vasari, de beroemde kunsthistoricus dier dagen [1]), schreef: „deze manier is door de Gothen uitgevonden, welke de antieke gebouwen verwoestten, geheel Italië met hunne vervloekte bouwwerken vervulden, waarvoor God ieder land in de toekomst moge bewaren, en waarover het thans niet meer de moeite waard is te spreken". Vermakelijk mag het heeten, dat in onzen tijd Duitschers voorgesteld hebben in plaats van de benaming „Gothische stijl" die van „Duitsche" of „Germaansche stijl" te bezigen, terwijl Franschen bij voorkeur wilden spreken van „architecture française" of „art gallican" [2]).

Wat was het moeilijke vraagstuk dat de bouwmeester der Gothiek zich tot taak stelde op te lossen? Eene groote ruimte te scheppen met veel licht. Trapsgewijze heeft hij dit doel bereikt.

Vroeger heeft men aangenomen, dat de spitsboog het onderscheidende kenmerk der Gothiek zou zijn. Dit kenmerk is echter niet afdoende, omdat de toepassing der gebroken bogen reeds voor-

---

[1]) Vasari, *Leben der ausgezeichnesten Maler, Bildhauer und Baumeister*, übers. v. Schorn u. Förster, Stuttg. 1883—1889, VI Bde.

[2]) Kraus, Bd. II, S. 148 f.

komt bij gebouwen, die men beter doet wegens andere opzichten nog als Romaansch te bestempelen. In het voorafgaande hebben wij de toepassing der kruisgewelven boven langwerpig vierkante vlakken door de Cluniacensers te Vézelay nog gerekend tot de hoogste ontwikkeling der Romaansche kunst. Men zou haar ook reeds kunnen rekenen tot de Gothiek. Een nieuwe stap voorwaarts werd gedaan bij den bouw van den narthex te Vézelay [1]). Men gaf aan de gordelbogen den gebroken vorm der spitsbogen. Hiertusschen bracht men ribgewelven aan, d. w. z. gewelven, waarvan de spanning herleid was tot zekere krachtige ribben, die elkander in gebroken bogen ontmoeten. De bovendruk wordt nu op enkele punten geconcentreerd. Al wat tusschen de ribben wordt aangebracht, dient slechts ter opvulling. De gewelven worden dientengevolge veel lichter. De muren kunnen wijder uit elkander geplaatst worden, en behoeven lang zoo zwaar niet meer te wezen.

Doch in den „narthex" der Cluniacensers te Vézelay gingen de hooge vensters van het middenschip verloren. Om ze te behouden, zou het noodig geweest zijn, de muren belangrijk hooger op te trekken, hetwelk men niet kon wagen, zonder den bouw bedenkelijk te verzwakken. De laatste schrede tot de bouwkunst der toekomst wordt gedaan door het aanbrengen van luchtbogen [2]). Met deze luchtbogen, enkelvoudige of dubbele, vangt men den zijdruk der gewelven tegen de hooge muren van het middenschip op, en brengt dien over naar de steunberen aan den buitenkant der zijschepen. Thans kunnen zonder bezwaar in de zijschepen en in de hoogte van het middenschip veel grootere lichtopeningen worden aangebracht. Ja, waar de kunstvaardigheid des bouwmeesters haar toppunt bereikt, wordt, tenminste in de hoogte, alles venster, en kunnen de eigenlijke muren zoo goed als vervallen. Het geraamte van het gebouw bestaat nu uit de zuilen en kolommen, de gewelfribben, die er op nederkomen, en de luchtbogen. Ziedaar het geheim van de grootsche ruimte en het heerlijke licht der Gothieke kerken!

Eenvoudige Gothieke gewelven worden aangetroffen in de abdijkerk te St.-Dénis, in de O. L. V.-kerk te Brugge, in het koor der St.-Gudule-kerk te Brussel; van jongeren datum maar van

[1]) Viollet-le-Duc, *Dictionnaire*, T. I, p. 185, afb. 22.
[2]) Viollet-le-Duc, T. I, p. 203, afb. 35.



St. Lebuïnus-kerk te Deventer. (Blz. 143).



Munsterkerk te Roermond. (Blz. 143).

denzelfden vorm in den kooromgang der St.Bavokerk te Haarlem, in den kloostergang te Ter Apel en elders. Welke groote lichtopeningen men kon aanbrengen, valt bijv. te zien aan de Groote kerk te Alkmaar, en aan die te Brouwershaven.

De luchtbogen aan de Notre Dame te Parijs zijn nog niet zeer fraai. Fraaier zijn die aan de St.-Janskerk te 's-Hertogenbosch. Het toppunt wordt bereikt bij die aan het koor van den Dom te Utrecht, en aan den Dom te Keulen, met extra-tegenwichten op de einden. Deze zijn uit eenigszins lateren tijd.

Er worden nu kerken gebouwd in een overgangsstijl. Het grondvlak of de ornamentatie is soms nog Romaansch, terwijl de gewelfsconstructie reeds Gothiek is. Dit komt voor bij de kerk te Limburg a. d. L., en bij de munsterkerk te Roermond [1]). Het grondvlak der laatste gelijkt zeer op dat der eerste. Het uitwendige der kerk te Roermond is nog geheel Romaansch; men aanschouwt daar echter den bescheiden overgang van de steunberen tot de luchtbogen. Uit den overgangstijd zijn ook de kerk van het H. Bloed te Brussel, en Old Machar Cathedral te Aberdeen; verder de krypt der abdijkerk te St. Dénis, en die der kerk te Geertruidenberg. Viollet-le-Duc verhaalt in de „Geschiedenis van een stadhuis en eene kathedraal" (blz. 92—99), hoe de Romaansche kerk te Clusy in eene Gothieke werd omgebouwd. Hetzelfde is geschied met een aantal kerken in ons vaderland, de Lebuïnuskerk te Deventer [2]), de Walburgskerk te Zutfen [3]), en de Martinikerk te Groningen.

---

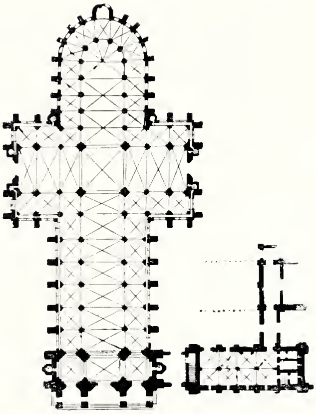
[1]) Eyck van Zuylichem, *'Eglises romanes à Mastricht, Ruremonde*, etc., Utr. 1867; A. Schaepkens, *Monuments d'architecture*, Maestr. 1855, fol.; P. Doppler, *Munsterabdij te Roermond* (*Maasgouw*, Dl. XXV, 1908, blz. 47).

[2]) F. A. Hoefer, *De monumenten van Deventer* (*Bulletin Oudheidk. Bond*, 2e serie, jg. IV, blz. 111 vv.); A. W. Weissman, *Nederlandsche kerken*, IX. De St.Lebuïnuskerk te Deventer (*Elsevier's maandschrift*, 1913, I, blz. 294—301).

[3]) K. O. Meinsma, *De Sint-Walburgskerk te Zutphen* (*Oud-Holland*, jaarg. 19, blz. 15 vv.); J. Gimberg, *De toren der Sint-Walburgskerk* (*Gelre*, XI, blz. 373 vv.).

Vasari, *Leben der ausgezeichnesten Maler, Bildhauer und Baumeister*, übers. von Schorn u. Förster, Stuttg. 1883—1889, VI Bde. (Voor den oorspronkelijken Italiaanschen tekst zie beneden). — Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture*, T. I. — H. de Bruyn, *Archéologie*, Brux. 1880, T. I. — R. Rosières, *L'architecture dite gothique doit-elle être ainsi dénommée?* in de *Revue archéologique*, 1892. — Dehio und Von Bezold, *Der Gotische Stil; Frankreich, Die Anfänge, Die Jugendzeit*, in *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttg. 1907, Bd. II, S. 37—106. —P. F. Marcou et L. Courajod, *Musée de sculpture comparée, catalogue raisonné, XIVe et XVe siècles*, Par. 1892, 4°. — R. de Lasteyrie, *Discours sur les origines de l'architecture gothique*, Caen, 1901. — A. Essenwein, *Die Entwickelung*

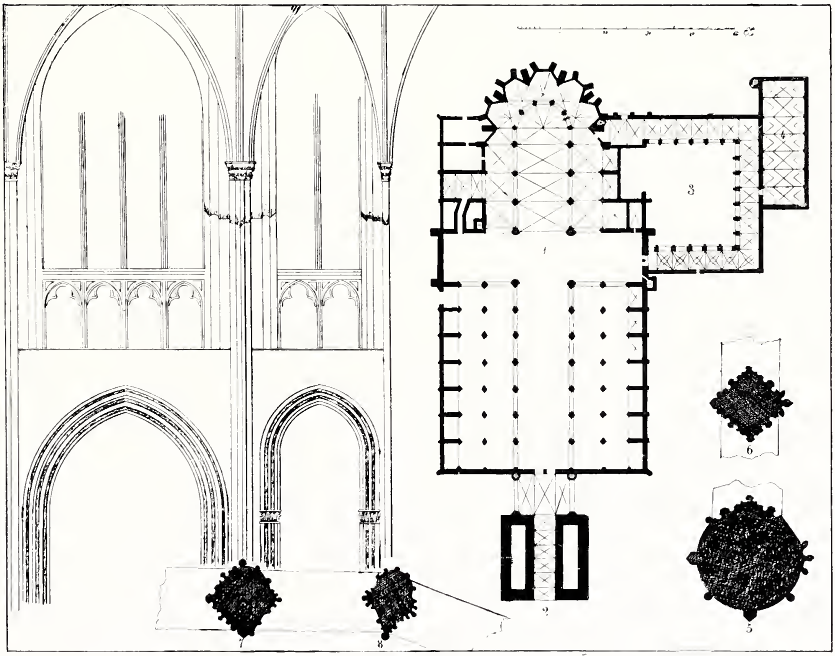
des Pfeiler- und Gewölbesystemes in der kirchlichen Baukunst, bis zum Schlusse des XIII Jahrhunderts, in het *Jahrb. der Centr.-Commiss.* 1858. — C. Enlart, *Monuments religieux de l'architecture romane et de transition dans la region picarde*, Amiens, 1895. — K. Schäfer, *Der Spitzbogen und seine Rolle im mittelalterlichen Gewölbebau*, in het *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Bd. V, 1885. — Hugo Graf, *Opus Francigenum*, 1878, I, *Zur geschichte des Strebebogens*. — Eyck van Zuylichem, *'Eglises romanes à Mastricht, Ruremonde*, etc. Utr. 1867. — Van Riemsdijk, *Geschiedenis van de kerspelkerk van St. Jakob te Utrecht*, Leid. 1882. — H. Brocart, *La cathédrale de Langres et le style de transition*, Langres, 1890. — Polaczek, *Der Übergangsstil im Elsass*, Strassb. 1894. — J. Gimberg, *De toren der St.-Walburgskerk* (Gelre, XI). — K. O. Meinsma, *De Sint-Walburgskerk te Zutphen* (*Oud-Holland*, Jrg. 19, blz. 15 vv.). — F. A. Hoefer, *De monumenten van Deventer* (*Bulletin Oudheidkundigen Bond*, 2de serie, Jrg. IV, blz. 111 vv.). — P. Doppler, *Munster-abdij te Roermond* (*Maasgouw*, Dl. XXV, 1908, blz. 47). — A. W. Weisman, *Nederlandsche kerken*, IX. *De St. Lebuinuskerk te Deventer* (*Elsevier's maandschrift*, 1913, I).



Plattegrond Goth. kerk. (Blz. 144).



Kloostergang van St. Servaas. (Blz. 146).



Plattegrond en doorsneden van den Dom te Utrecht. (Blz. 146).

HOOFDSTUK XXVII.

DE BLOEITIJD DER GOTHIEK.

Sedert de verschijning van een geschrift van den Duitschen architekt Mertens over „Die Baukunst in Deutschland" (Berl. 1850), hebben velen als vaststaande aangenomen, dat het eerste, zuiver Gothieke gebouw geweest is de kerk der abdij te St. Dénis, gebouwd door den beroemden abt Suger, waarvan de dagteekening nauwkeurig bekend is (1135—1144). Vele Engelschen hebben de kathedraal te Sens aangewezen als het uitgangspunt der Gothiek. Dit staat in verband met de omstandigheid, dat in het j. 1174 een architekt Willem uit Sens naar Canterbury kwam om de gedeeltelijk verbrande kerk aldaar te herstellen. Anderen hebben gemeend de wieg en bakermat der Gothiek weder elders te vinden. Er zijn er die beweren, dat de Gothiek aan Arabië of Perzië ontleend is! [1]) Natuurlijk ontbreekt het niet aan geleerden die de Gothiek in Duitschland laten geboren worden [2]).

Doch het is gemakkelijk te begrijpen, dat men, na de vorderingen welke de bouwkunst reeds gemaakt had, op verschillende plaatsen te gelijk tot de toepassing van een nieuwen architektonischen regel komen kon. Bijna op hetzelfde oogenblik gebruikt men spitse bogen en kruisribben, te St. Dénis, te Chartres, te Sens, te Pontigny; de drie eerste plaatsen liggen in de Isle de France, het domein van den koning van Frankrijk, in welk gebied zich de bouwkunst in de 12de eeuw schitterend moet hebben ontwikkeld. Weldra verspreidde zich vandaar de nieuwe bouwwijze naar andere landstreken, waar zij allengs werd aangewend al naar dat men nieuwe kerken noodig had.

Dwaasheid is het te meenen, dat de bouwmeesters der Gothiek het er op toelegden hunne kerken zoo hoog mogelijk te maken. Integendeel hebben zij getracht zooveel mogelijk licht en ruimte

[1]) Kraus, Bd. II, S. 148—155.
[2]) Ald., S. 158—162.

te verkrijgen, zonder hooger te bouwen dan volstrekt noodzakelijk was. Aan sommige kerken kan men dit duidelijk opmerken. De gewelven boven de zijbeuken worden juk voor juk afgedekt. De ramen in de hoogmuren werden nu aangebracht tusschen twee zulke schuinsche daken in. Men kan dit zien aan de Hooglandsche kerk te Leiden. Eerst aan de St.-Nikolaaskerk te Kampen zien wij, dat men het waagde, den dorpel der hoogvensters op gelijke lijn te brengen met de spits der bedekkingen van de gewelven der zijbeuken. Eindelijk heeft men het gewaagd iedere zijbeuk te bedekken met een doorloopend schuinsch dak, oploopende van de buitenste kroonlijst naar den hoogen muur, zoodat de bovenste vensters weder hooger kwamen (Alkmaar, koor der Pieterskerk te Leiden).

In het verhaal van Viollet-le-Duc wordt de kathedraal te Clusy nu voor de laatste maal verbouwd (blz. 110). Deze verbouwing bestaat voornamelijk in eene vergrooting en verfraaiïng. Bij den uitbouw van een nieuw dwarsschip werden ook hieraan zijbeuken aangebracht. Behalve in het koor, werden de ronde kolommen door zuilen vervangen, waarvan de doorsnede een veelhoek vormde met vlakke en gebogen zijden. Buiten de twee torens in het westen werden nog vijf andere torens opgetrokken, twee voor het front van ieder transept, en een boven het kruis.

Eyck van Zuylichem geeft in zijn „Style ogival" (Pl. XIII) het grondvlak van den Dom te Utrecht, zooals hij geweest is [1]). Het koor dezer kerk werd gewijd door bisschop Hendrik van Vianden, in 1254. In het langhuis voorbij het kruis ontbraken echter steeds van binnen de gewelven en van buiten de luchtbogen. Dit gedeelte werd door een storm (1674) verwoest. Het transept werd tusschen de pilaren dichtgemetseld. Van de gebouwen die van oudsher bij deze kerk behoorden, zijn nog over: het kapittelhuis (tegenwoordig auditorium der universiteit) en de sterk gerestaureerde kloostergang. Van andere Gothieke kloostergangen kunnen nog worden genoemd, in ons land: die bij de St.-Servaaskerk te Maastricht, die van het klooster Ter Apel, en een deel van dien te Meersen; daarbuiten: die bij de kathedraal te Canterbury en die

---

[1]) De Geer van Jutfaas, *De dom van Utrecht*, Utr. 1861; S. Muller Fz., *De dom te Utrecht*, Utr. 1906; dezelfde, *La nef de la cathédrale d'Utrecht écroulée en 1674*, Utr. 1906; A. W. Weissman, *De domkerk te Utrecht* (*Oud-Holland*, jaarg. 23, blz. 197; N. B. ten Haeff, *Dom en Oudmunster te Utrecht* (*Bijdragen vaderlandsche geschiedenis*, reeks 5, jrg. 23 [1914—1915], blz. 333—364.



Groote kerk te Alkmaar. (Blz. 146).



St.-Janskerk te 's-Hertogenbosch. (Blz. 149).

bij de abdijkerk te Westminster. De laatste twee zijn verbonden aan een kapittelhuis. Dat te Westminster wordt door een zijgang bereikt. Het heeft een achthoekig grondvlak en in het midden een alleenstaande zuil, die het gewelf helpt dragen.

Over het algemeen kenmerkt zich de Gothieke bouwkunst door eene verwonderlijke verscheidenheid. De Gothieke bouwmeester weet zijne schepping te doen beantwoorden aan de plaatselijke behoeften; hij bouwt voort op het bestaande; hij behoeft geen strenge gelijkheid in alle onderdeelen te betrachten; daarom is haast ieder terrein geschikt voor hem. De Gothiek heeft niet noodig (zooals later de „Renaissance"), dat alle onderdeelen, van zeker middelpunt uit gerekend, rechts en links telkens terugkeeren. De schoonheid der Gothieke bouwwerken lijdt onder eenige ongelijkvormigheid en onregelmatigheid niet. Van die verscheidenheid geeft eene teekening der grondvlakken van 12 Gothieke kerken in Nederland bij Eyck van Zuylichem een goed denkbeeld. (Style ogival, Pl. XII).

No. 1. betreft de St.-Bavokerk te Haarlem [1]);

No. 2. St.-Michielskerk te Zwolle [2]); met drie schepen, even breed en hoog, maar zonder transept; de toren is in 1612 ingevallen.

No. 3. St.-Walburgskerk te Arnhem; een langwerpig vierkant; toch vormen schip en transept van binnen een kruis; ten W. twee torens, die op pilaren in de kerk rusten. (Deze kerk is sedert veranderd).

No. 4. Pieterskerk te Leiden [3]), met vijf schepen in het langhuis en een belangrijk transept (evenwel niet zoo belangrijk als dat der Hooglandsche kerk aldaar, hetwelk twee zijbeuken heeft; dit is ook het geval bij de Stevenskerk te Nijmegen, doch het dwarsschip der Hooglandsche is veel langer).

No. 5. De Nieuwe Kerk te Amsterdam [4]); men ziet hier een kapellenkrans in den kooromgang, iets dat in ons land alleen nog

---

[1]) A. W. Weissman, *Oud-Haarlem* (*Bulletin Oudheidkundigen Bond*, 2e serie, jaarg. 6, blz. 95—153); dezelfde: *Bouw en inrichting van de Sint-Bavokerk te Haarlem* (*Oud-Holland*, jrg. 33 [1915], blz. 65—80; jrg. 34, [1916], blz. 166—180).

[2]) F. A. Hoefer, *Wandelingen door Oud-Zwolle*, Zwolle, 1912.

[3]) J. C. Overvoorde, *Rekeningen uit de bouwperiode van de St.-Pieterskerk te Leiden* (*Bijdragen bisdom Haarlem*, Dl. XXX, blz. 61 vv., 280); dezelfde: *St.-Pieterskerk te Leiden* (*Bulletin Oudheidk. Bond*, 1908, blz. 228 vv.).

[4]) B. J. M. de Bont, *De O. L. V. of Nieuwe kerk te Amsterdam* (*Bijdragen bisdom Haarlem*, 1907, blz. 191 vv.).

te Dordrecht voorkomt; de zijbeuken zijn in het W., waarschijnlijk wegens gebrek aan middelen, niet voortgezet; er is een begin van een toren.

No. 6. De Groote of Maartenskerk te Bolsward (met zwaren Romaanschen toren). De kerk is de type der Groote kerken te Dokkum en te Sneek.

No. 7. De Nieuwe kerk te Delft; ook in de zijbeuken geen steenen gewelven; in het W. een hooge toren.

No. 8. De Groote of Maartenskerk te Zaltbommel [1]), zonder zijbeuken in het koor, en zonder transept; maar met een hoogen toren. Overal steenen gewelven. Het middenschip is maar weinig hooger dan de zijschepen; de hoogramen zijn dan ook klein. Het gewelf van het koor is lager dan van het langhuis. In het Z. eene grafkapel, en eene doopkapel in het W. bij den toren. Deze doopkapel heeft twee verdiepingen. Op de bovenste woonden volgens de overlevering kloosterzusters den dienst bij.

No. 9. De Groote of Maartenskerk te Franeker heeft wel een kooromgang en toren, maar geen dwarsschip. De schepen zijn hier alle even hoog, en met houten gewelven.

No. 10. De Groote of St.-Laurenskerk te Alkmaar [2]), ontstaan uit de vereeniging van twee kerken. Zij vertoont hier en daar nog sporen van Romaanschen bouwstijl. In het N. transept, O. zijde, tegen den hoek, even beneden de kroonlijst van de zijbeuk, eene Romaansche arkatuur. Voor de W. zijde staan 4 traptorens, die schijnen te correspondeeren met 4 torens, aan de O.zijde van het transept. Ten Z. van het koor twee kapellen. In het langhuis voorbij het kruis ter weerszijde en naast iederen zijbeuk het begin schijnbaar van een tweeden zijbeuk. De kolommen, die tusschen zijbeuk en verdere ruimte in staan, zijn echter slanker dan die tusschen zijbeuk en middenschip. Van elke kolom tot den buitenmuur is het dichtgemetseld, waardoor een aantal kleine kapellen verkregen zijn.

No. 11. De voormalige St.-Lievenskerk te Zierikzee, waarvan na den brand in 1832 alleen de toren overbleef. De kapellen liepen hier rondom de geheele kerk. Voor het transept twee torens.

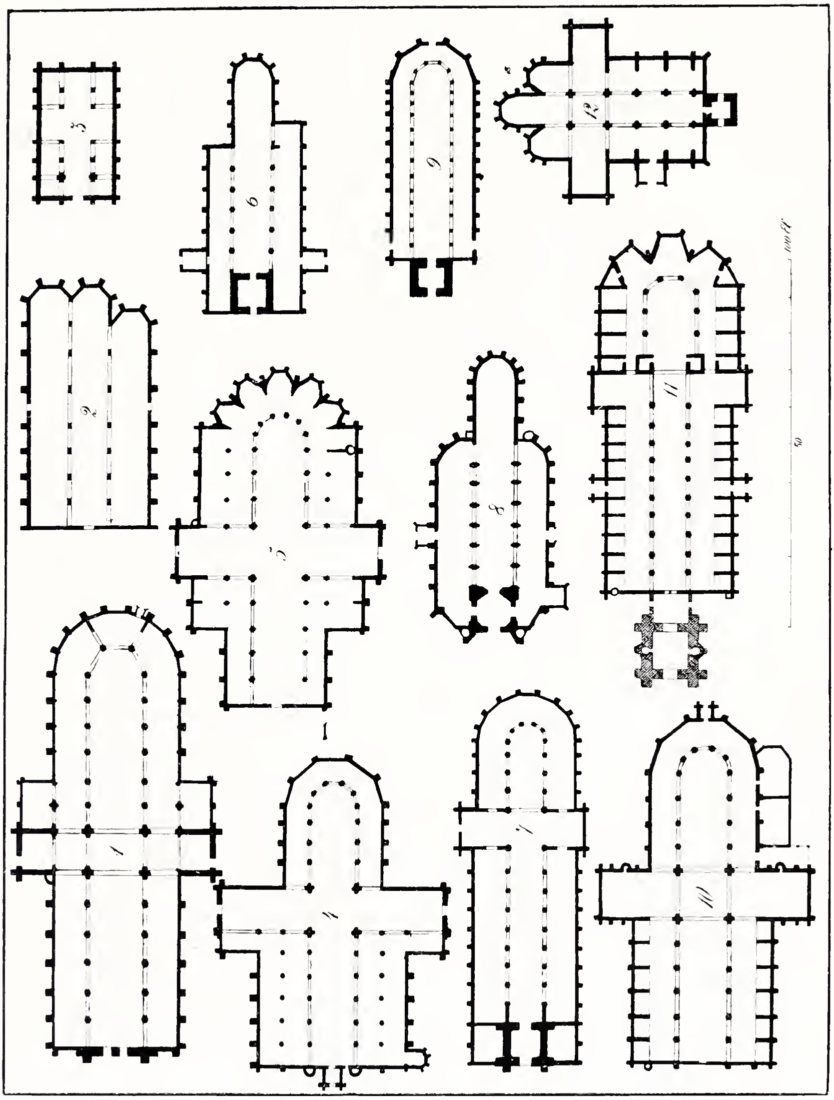
---

[1]) A. Mulder, *Zalt-Bommel met zijn St.-Maartenstoren* (*Bulletin Oudheidkundigen Bond*, 1906, Dl. VII, blz. 104 vv.); E. Epkema, *De Sint-Maartenskerk te Zalt-Bommel* (*Gelre, Bijdragen en mededeelingen*, Dl. X, blz. 135 vv.).

[2]) C. W. Bruinvis, *St.-Laurenskerk te Alkmaar* (*Bijdragen bisdom Haarlem*, Dl. XXX, blz. 418 vv.).



Oude St. Bavo te Haarlem, van binnen. (Blz. 147).



Plattegronden van Goth. kerken in Nederland. (Blz. 147).

No. 12. De Maria-kerk te Vianen; de drie schepen even hoog; alles baksteen; steenen gewelven ontbreken; ten N. de graftombe der Brederode's, gerestaureerd.

Allerlei verschillen vallen op te merken in de koorafsluiting: nu eens met een halven zeshoek, dan met een halven achthoek, en soms met een halven tienhoek.

Ook in de zuilen en kolommen heeft de Gothiek eene groote verscheidenheid ten toon gespreid. In den overgangstijd schijnen de Gothieke kerken meest nog met ronde kolommen opgetrokken te zijn geworden. Daarom stelt Viollet-le-Duc de derde kerk te Clusy voor als voorzien van ronde kolommen. Doch in het bloeitijdperk worden zuilen gebezigd, waarvan de doorsneden veelsoortige polygonen vormen. En dit in Frankrijk zoowel als in Duitschland of Engeland; men zie het bijv. aan de zuilen in het Gothieke deel, aangebouwd aan de ronde Temple-church te Londen, in de abdijkerk te St.-Dénis en in den Dom te Keulen.

Opmerkelijk en niet licht te verklaren is, dat voor de Gothieke kerken van Nederland in sommige streken ronde kolommen zijn gebezigd, in andere polygone pijlers. De ronde kolommen hebben slechts zeer gevariëerde, veelhoekige voetstukken. De kapiteelen bezitten eene geringe ontwikkeling. Boven eene lichte zwelling vertoonen zij een eenvoudig koolbladornament, en daarboven een dunnen, veelhoekigen abacus. Deze ronde kolommen worden aangetroffen in alle Gothieke kerken van N.- en Z.-Holland, Zeeland en Friesland, op zeer enkele uitzonderingen na, zooals de Nieuwe Kerk te Amsterdam. Doch de kerken te Bolsward, Franeker, Alkmaar, Haarlem, Leiden, Delft, Rotterdam, Dordrecht, Brielle, Brouwershaven, Goes, komen in dit opzicht alle met elkander overeen. Heeft de landsregeering hierop invloed geoefend, of het feit, dat zij dicht bij de zee lagen? Moet gedacht worden aan invloed uit de Zuidelijke Nederlanden? Daarentegen treft men in het wereldlijke gebied van den bisschop van Utrecht, en in dat der hertogen van Gelderland en Brabant, te Vianen, Utrecht (Dom en St.-Jakobskerk), Kampen, Zwolle, Deventer, Arnhem, Nijmegen, Zaltbommel, 's-Hertogenbosch [1]) allerlei veelhoekige pijlers aan [2]).

[1]) J. C. A. Hezenmans, *De St-Janskerk te 's-Hertogenbosch*, 's Bosch, 1866; P. J. Arendzen, *De St.-Janskerk te 's-Hertogenbosch*, uitg. d. *Prov. Genootschap voor kunsten en wetenschappen in N.-Brabant*, 1880; C. F. X. Smits, *De kathedraal van 's-Hertogenbosch*, Bruss. 1907.

[2]) In de kerken te Groningen, Elburg en Breda weder ronde kolommen.

De grondvorm is óf een veelhoek met rechte zijden, óf een cirkel. De kern wordt door allerlei jonge diensten gesteund. Voetstukken en kapiteelen correspondeeren met die veelhoekige schacht.

Niet minder vertoont de Gothiek groote verscheidenheid in de gewelven. Uit de kapiteelen rijzen talrijke ribben op, die elkander op verschillende wijzen ontmoeten, en allerlei stergewelven vormen. Een fraai voorbeeld levert het stergewelf der kerk te Hattem (in steen) [1]; ook dat der St.-Bavokerk te Haarlem (in hout) mag genoemd worden. Prachtig is het gewelf der domkerk te Milaan, dat tusschen de ribben als sierlijke doorzichtige kant is uitgewerkt.

Heeft reeds de Romaansche bouwkunst de kerken met vele en belangrijke torens versierd, nog grootscher waren de torens der Gothiek. In Nederland kunnen wij wijzen op den domtoren te Utrecht, en verder op die van: de Groote kerk te Zaltbommel, de Nieuwe kerk te Delft, de Hervormde of St.-Janskerk te Maastricht. Ook Amersfoort bezit een prachtigen Gothieken toren, waarvan evenwel de bijbehoorende kerk is ingestort. In het buitenland worden Gothieke kerken met dubbele torens gevonden, zooals: aan de Notre-Dame te Parijs, aan den Dom te Reims, aan dien te Chartres, te Keulen en te Orleans. Van den dubbelen toren te Straatsburg bleef een deel onvoltooid.

Ook een fraai portaal heeft de Gothieke bouwmeester soms aan zijne kerk gebouwd, zooals dat aan de R. K. kerk te Meersen, en dat aan de Stevenskerk te Nijmegen.

Verscheidenheid openbaart zich in het triforium, de galerij onder de hoogvensters. Slechts zelden ontbreekt het geheel, zooals te Brielle. Vrij belangrijk is het te Brouwershaven. De afwerking is fraaier in andere kerken, zooals in de Hooglandsche kerk te Leiden, de St.-Bavo te Haarlem en elders; in sommige kerken zeer fraai, zooals te Keulen; heerlijk te Ely. Doch slechts zelden is het triforium eene werkelijke bovenverdieping, waar men zitten kan, zooals in eenige Romaansche kerken. Het laatste was trouwens een gevolg van de gebrekkige ontwikkeling der Romaansche bouwkunst.

Geheel iets anders is het met de Ste. Chapelle te Parijs, verbonden aan het voormalige paleis der Fransche koningen, en gebouwd

---

[1]) F. A. Hoefer, *De kerk van Hattem*, Arnh. 1900.



Koor van den Dom te Utrecht. (Blz. 148).

door Lodewijk den Heilige. Deze schoone kapel heeft inderdaad twee verdiepingen, de onderste, in 3 schepen, was voor het dienstpersoneel, de bovenste, één schip, voor het hof [1]). Het gebouw is een parel van de architectuur.

Geen geringere verscheidenheid heerscht in de tores, de colonnettes, waarop de gewelfribben rusten, hetzij van het hooggewelf, hetzij van de zijgewelven (tegen den buitenmuur). Zij rijzen op boven de kapiteelen der kolommen (Brouwershaven, Ste.-Gudule te Brussel, Brielle), boven eene horizontale lijst (St. Bavo te Haarlem), of uit voetstukken op den grond (St. Dénis, Dom te Keulen). De gewelfribben der zijbeuken rusten aan de zijde van den buitenmuur op consoles (Hooglandsche kerk), of op colonnettes (Pieterskerk te Leiden, St. Bavo te Haarlem).

---

[1]) Voorbeelden uit vroegere periode bij Otte, S. 364 f. Het zijn de Gotthardskapel te Mainz, en de kapel te Schwartzrheindorf.

Dehio und Von Bezold, *Der Gotische Stil*, in de *Baukunst des Abendlandes*, Stuttg. 1901, Bd. II.— Dehio und Von Bezold, *Der Gotische Stil, Holland*, in Bd. II, S. 384—389. — C. H. Peters, in den *Groninger Almanak*, 1891—1893.—A. de Laborde, *Les monuments de la France*, Par. 1836, 2 vols., fol. — R. Redtenbacher, in Romberg's *Zeitschrift für Bauwesen*, 1875—1879. — L. Gonse, *L'art gothique*, Par. 1890. — E. Corroyer, *L'architecture gothique*, 1892. — Dehio und Von Bezold, *Der Gotische Stil ; Frankreich, Die Zeit der Reife*, in *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttg. 1901, Bd. II, S. 106—179. — C. Martin, *L'art gothique en France ; l'architecture et la decoration*, Par. [1912—], Livr. 1—3, fol. — C. Enlart, *l'Architecture gothique du XIIIe siècle*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1906, T. II, P. I, p. 3—123. — H. Stein, *Les architectes des cathédrales Gothiques*, Par. [1909] — (*Les grands artistes*). — Barr-Ferree, *The chronology of the cathedral churches of France*, New-York, 1894. — W. Moll, *Kerkgeschiedenis van Nederland voor de Hervorming*, Utr. 1869, Dl. II, st. 3. — A. W. Weissman, *Geschiedenis der Nederlandsche bouwkunst*, Amst. 1912. — R. Lemayre, *Les origines du style gothique en Brabant*, Brux. 1906—; I, *l'architecture romane* (*Université de Louvain ; recueil de travaux*). — F. A. Hoefer, *De kerk van Hattem*, Arnh. 1900. — N. B. ten Haeff, *Dom en Oudmunster te Utrecht* (*Bijdragen vaderlandsche geschiedenis*, reeks 5, Jrg. 23). — A. W. Weissman, *Oud-Haarlem* (*Bulletin Oudheidkundigen Bond* 2e serie, Jrg. 6). — A. W. Weisman, *Bouw en inrichting van de Sint-Bavokerk te Haarlem* (*Oud-Holland*, Jrg. 33, 34). — S. Muller Fz., *De dom te Utrecht*, Utr. 1906. — S. Muller Fz., *La nef de la cathédrale d'Utrecht écroulée en* 1674, Utr. 1906. — A. W. Weissman, *De domkerk te Utrecht* (*Oud-Holland*, Jrg. 23). — A. Mulder, *Zalt-Bommel met zijn St.-Maartenstoren* (*Bulletin Oudheidkundigen Bond*, 1906, Dl. VII). — B. J. M. de Bont, *De O. L. V. of Nieuwe kerk te Amsterdam* (*Bijdragen bisdom Haarlem*, 1907). — J. C. Overvoorde, *Rekeningen uit de bouwperiode van de St.-Pieterskerk te Leiden* (*Bijdragen bisdom* Haarlem, Dl. XXX). — J. C. Overvoorde, *St-Pieterskerk te Leiden* (*Bulletin Oudheidk. Bond*, 1908). — C. F. X. Smits, *De kathedraal van 's-Hertogenbosch*, Bruss. 1907. — C. W. Bruinvis, *St.-Laurenskerk te Alkmaar* (*Bijdragen bisdom Haarlem*, Dl. XXX). — E. Epkema, *De St.-Maartenskerk te Zalt-Bommel* (*Gelre, Bijdragen en mededeelingen*, Dl. X). — F. A. Hoefer, *Wandelingen door Oud-Zwolle*, Zwolle, 1912. — Humbert de Superville, *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*, Leid. 1827—1832 (Hooglandsche kerk te Leiden). — De Geer van Jutfaas, *De*

dom te Utrecht, Utr. 1861. — J. C. A. Hezenmans, *De St.-Janskerk te 's-Hertogenbosch*, 's Bosch, 1866. — P. J. Arendzen, *De St.-Janskerk te 's-Hertogenbosch*, uitg. door *Prov. Genootschap voor kunsten en wetenschappen in N.-Brabant*, 1880. — J. G. R. Acquoy, *De bas-reliefs op de steenen doopvont te Zalt-Bommel*, in de *'Etudes archéologiques dédiées à C. Leemans*, Leid. 1885. — Dehio und V. Bezold, *Der Gotische Stil, Deutschland und die Nachbarländer, Die ersten hundert Jahre*, in *Die kirchliche Baukunst*, Bd. II, S. 249—314. — P. Lehfeldt, *Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens*, Jena, 1888.— *The deanery guide to Westminster abbey*, Lond. 1898. — J. Renouvier, *Les monuments gothiques de quelques villes d'Italie*, Caen, 1841, 8°. — C. Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Par. 1894. — N. M. Mandelgren, *Monuments scandinaves du moyen-âge*, Par. 1862. — N. M. Mandelgren, *Atlas de l'histoire de la civilisation en Suède*, Stockholm, 1883—1884, Sect. XI, Fasc. 1—2. — S. J. Morand, *Histoire de la Sainte-chapelle de Paris*, Par. 1790, 4°. — Lorain, *Histoire de l'abbaye de Cluny*, Par. 1845. — Penjon, *Cluny, notice sur la ville et l'abbaye, Cluny*, 1884. — Cerf, *Histoire et description de Notre-Dame de Reims*, Reims, 1861. — Celtibère et Lassus, *Monographie de Notre-Dame de Paris et de la nouvelle sacristie*, Par. 1868, fol. — E. Corroyer, *Description de l'abbaye de Saint-Michel*, Par. 1877. — Vandin, *La cathédrale de Sens, et ses trésors d'art*, Par. 1882. — Bulteau, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, Chartres, 1888—1902, 3 vols. — T. Cochard, *La cathédrale Sainte-Croix d'Orléans*, Orléans, 1890. — A. Saint-Paul, *Suger, l'église de Saint-Denis et de Saint-Bernard*, in het *Bulletin archéologique*, 1890. — Gosset, *Histoire et monographie de la cathédrale de Reims*, Par. 1894, fol. — Hénoque, *Histoire de Saint-Ricquier*. — Dacheux, *La cathédrale de Strassbourg*, Strassb. 1900, fol.



Delftsche kerktoren. (Blz. 150).



Doopvont Zutfen. (Blz. 157).

HOOFDSTUK XXVIII.

GOTHIEK BEELDHOUWWERK. MEUBILAIR DER KERKEN.

Veel werk heeft de Gothiek aan de beeldhouwkunst verschaft. Er ontwikkelt zich nu eene zelfstandige, West-Europeesche, zuiver kerkelijke beeldhouwkunst.

Allereerst is de beitel des beeldhouwers noodig om ornamenten aan te brengen, èn aan de kerk, èn aan hetgeen in en om haar is. In den bloeitijd der Gothiek waren de meest geliefde ornamenten: geometrische figuren, klaverbladeren (drie of vier), kruisbloemen; aan de kroonlijsten balustrades en pinakels, met kruisbloemen overdekt; terwijl voor de uiteinden der dakgoten figuren uit het dierenrijk werden gebezigd. Men kan deze ornamenten zien, bijv. aan het Z. front der kathedraal te Keulen, aan de St.-Janskerk te 's-Hertogenbosch, den dom te Utrecht, de Groote kerk te Haarlem en elders. Later werden ook figuren van menschen en dieren aan schuine daklijsten aangebracht, zooals te 's-Hertogenbosch. In den besten tijd waren de bloem-ornamenten ontleend aan de flora van het land, en zeer natuurlijk; later weken zij meer van de natuur af.

In den aanvang van het bloeitijdperk der Gothiek werd gaarne een roosvenster aangebracht, zooals reeds in de fraaiste scheppingen der Romaansche kunst (o. a. in het koor van den dom te Worms) voorkwam. Men ziet een groot roosvenster in den W. gevel der kathedralen te Chartres, Reims, Parijs en Straatsburg; verder in het N. en Z. transept der abdijkerk te Westminster, en drie in het W. front der kathedraal te Orleans.

Blijvend behoort het maaswerk in de vensters bij de Gothiek. In het scheppen van uiteenloopende vormen is men onuitputtelijk vindingrijk. Een zeldzame pracht wordt tentoongespreid door de beide vensters in de fronten van het transept der Hooglandsche kerk te Leiden [1]).

[1]) Afb. bij Humbert de Superville, *Les signes inconditionnels*.

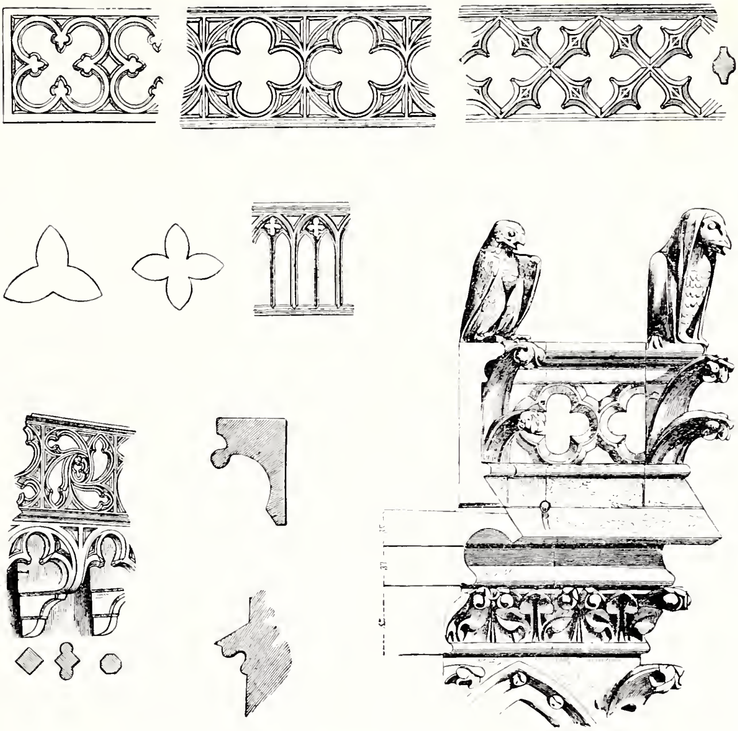
Talloos waren de beelden van heiligen [1]), van allerlei vrome mannen en vrouwen, van stichters van kerken en kloosters, door kunstenaarshand in hout of steen gehouwen. Zij zijn de zichtbare openbaring van een schat van diepe gevoelens der voorgeslachten. De namen der meesters zijn voor een groot deel vergeten, maar hunne voortbrengselen bleven in grooten getale bewaard. De aard der beste wordt door Von Broecker aldus beschreven: „de geest van den tijd ondergaat wijziging; de menschen worden anders, en met hen ook de steenen mensch, die het godshuis versiert. Thans ontwaakt in hem het ziele-leven, warm breekt het innerlijke licht door naar buiten, de gelaatstrekken worden sprekender. Peinzend, zalig droomend neigt het beeld het hoofd; soms is het of de eene figuur zich tot de andere wendt om een intiem gesprek te voeren. De lichaamsvormen worden slanker, teederder; het zijn dezelfde innemende vrouwen zoo als de minnezangers ze verheerlijken; de dappere, trouwhartige, gemoedelijke mannen, zooals de helden van Wolfram van Eschenbach, die hier in steen voor ons staan. Zoo versiert een geheel volk van beelden de kathedraal van Reims, het ‚Parthenon‘ der Gothiek, gelijk men haar heeft genoemd. Schoone gestalten van kerkstichters vol uitdrukking staan aan het westelijke domkoor te Naumburg, desgelijks te Chartres, te Keulen".

Beelden worden gesteld op de altaren, of midden in de kerk, of op voetstukken tegen de kolommen, zooals in de St.-Janskerk te 's-Hertogenbosch, de Ste. Gudule te Brussel, en den dom te Keulen, of zij zijn aan de schachten als verbonden, gelijk in de kathedraal te Burgos in Spanje, of zij nemen de plaats in der kapiteelen, zooals in den dom te Milaan. Ook de buitenzijde der kerken wordt rijk met beelden versierd, waarbij ze meestal onder baldakijns geplaatst worden. Men ziet beelden in de laagte en op duizelingwekkende hoogte, het grootste aantal komt voor in de gevels en in de portalen. Aan vele fronten ziet men drie portalen naast elkaar, die zich naar binnen verjongen, terwijl tusschen de verjongingen beeldjes bij dozijnen werden aangebracht, wier houding gebogen is naar de buiging der arkaden.

De portalen der kerk te St. Dénis vertoonen nog de vormen der

---

[1]) *Die Holzskulptur in den Niederlanden*, herausg. von W. Vogelsang, Bd. I: *Das Erzbischöfliche Museum zu Utrecht* (1911); Bd. II: *Das Niederländische Museum zu Amsterdam*, bearb. von M. van Notten (1912), Utr., A. Oosthoek.



Gothieke ornamenten. (Blz. 153).



Doxaal St.-Joriskerk te Amersfoort. (Blz. 155).

Romaansche kunst, althans in de colonnettes, en hare kapiteelen; de beelden zijn in onzen tijd gerestaureerd. Ook het beeldhouwwerk der kathedraal te Chartres heeft zich nog niet geheel aan zekere stroefheid der Romaansche kunst ontworsteld. Rijk versierd met Gothiek beeldhouwwerk, ten deele gerestaureerd of nieuw, is de Notre Dame te Parijs. Aan de kathedraal te Reims telde men (vóór den oorlog) van buiten ongeveer 530 groote en kleine beelden. Bijzonder fraai zijn zekere beeldengroepen aan de kerk te Amiens; er zijn er bij die met opgeheven handen schijnen te luisteren naar eene hemelsche melodie. Met tallooze beelden versierd zijn ook de portalen van den dom te Straatsburg en van dien te Keulen. In Nederland wordt een portaal met verjongingen en beeldjes daartusschen aangetroffen te Maastricht, bij de St.-Servaaskerk, voor den noordelijken ingang. Hier zijn de beeldjes echter alle nieuw. Zeer veel soberder is weder de gevel der laat-Gothieke kathedraal te Orleans.

Keeren wij thans terug in de kerk. De doxalen tusschen koor en langhuis kunnen nog beschouwd worden als een deel van het gebouw. Zij hebben, voorzoover wij weten, bestaan in den dom te Utrecht, in de O. L. V.-kerk te Dordrecht, de Noordmunsterkerk te Middelburg, de St.-Maartenskerk te Tiel, de St.-Laurenskerk te Rotterdam, in de kerk te Zandijk op Walcheren, en elders. Gerard van Poelgeest liet vóór 1476 de doxaal der abdijkerk te Egmond bouwen, en met de afbeeldsels der graven van Holland voorzien. In 1453 werd die in de kerk der Regulieren te Utrecht getimmerd. Schoone doxalen bevinden zich nog heden in de St.-Joriskerk te Amersfoort en in de St.-Pieterskerk te Leuven. Die te Amersfoort is verknoeid door de plaatsing van een groot orgel.

Overigens kwam hier en daar ook in de middeleeuwen wel een klein draagbaar orgel in de nabijheid der zangers op de doxalen voor. Men vond er, evenals vroeger, een lezenaar, waarvan het Evangelie gelezen werd. Die in den dom te Utrecht was van koper en had den vorm van een arend. Fraai is zulk een lezenaar in den vorm van een koperen arend in de kerk van O. L. V. te Hal in België. Op sommige doxalen zag men een altaar; op die in de kerk der Regulieren te Utrecht drie.

Wegens de talrijkheid der altaren behoeft ons dit geenszins te verwonderen. De kerken van St. Marie (de Buurkerk) te Utrecht, St. Bavo te Haarlem, St. Pieter te Leiden, de Oude- en de Nieuwe-

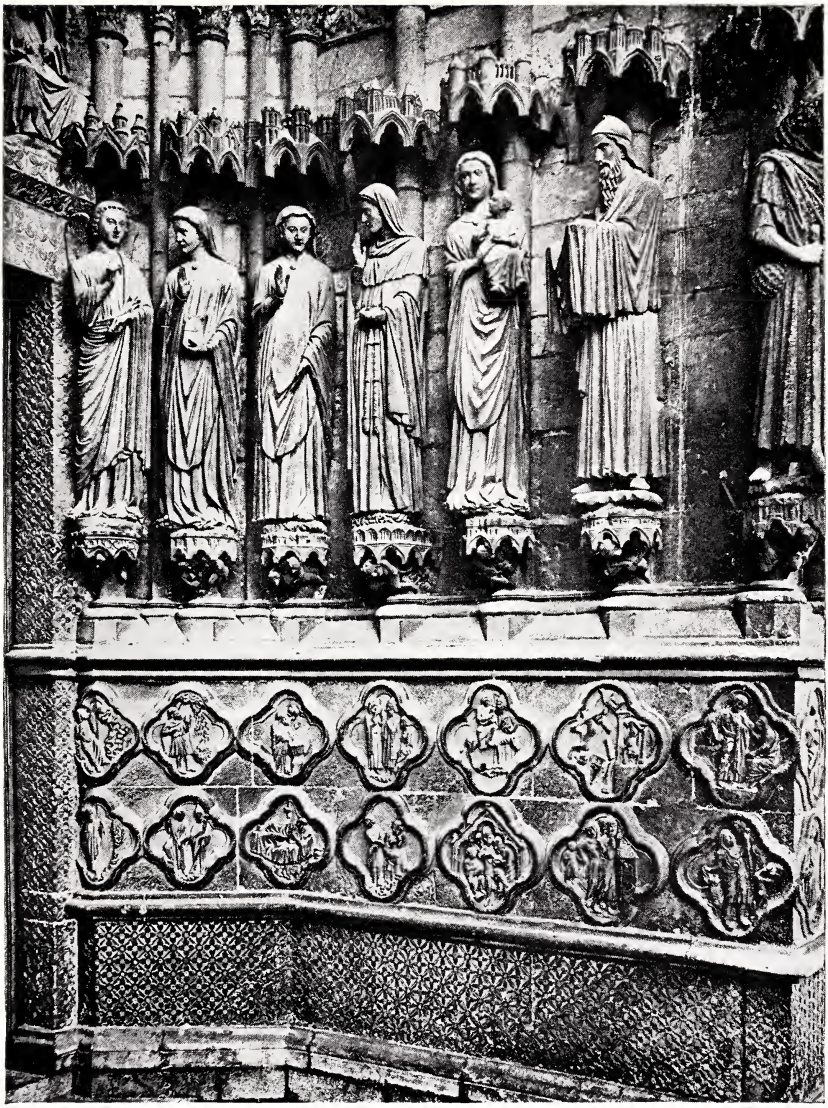
kerk te Amsterdam en vele andere hadden ieder tusschen de dertig en veertig altaren. De O. L. V.-kerk te Dordrecht bezat er zevenenveertig, de parochiekerk te Breda en de St.-Janskerken te Gouda en te 's-Hertogenbosch ieder meer dan vijftig. Het bedehuis der nonnen van het klooster Jesse in Groningerland bezat in den aanvang der dertiende eeuw nog slechts een houten altaar; maar gewoonlijk werden zij van baksteen gemetseld, en altijd met een meer of minder kostelijk steenen altaarblad belegd. Een eenvoudig altaar in dien vorm, een der zeer weinige altaren uit de middeleeuwen, in Nederland boven den Moerdijk bewaard gebleven, bevindt zich in de kapel van het St.-Annahofje op de Hooigracht te Leiden. Het altaarblad in de doopkapel der St.-Pieterskerk te Leiden, was van toetssteen. Altaren van koper, marmer, albast, jaspis, enz. kwamen te Kampen, Dordrecht, Delft voor. Tot de beroemdste altaren wegens hunne kostbaarheid en schoonheid, behoorden die der kloosters van Aduard en Egmond. Het laatste werd reeds door graaf Dirk II van Holland en gravin Hildegarde op het glansrijkst uitgedost met edele metalen en gesteenten. Het was aan de voorzijde versierd met eene vierkante tabula of tafel van goud, waarop een Latijnsch opschrift met Grieksche letters gegrift was, en op de hoeken eenig beeldhouwwerk, de vier paradijs-rivieren, en de twaalf apostelen voorstellende. In het midden der tafel zag men den gekruisigden Christus afgebeeld, en om het kruis, aan den rechterarm des Heeren, het beeld der liefde (charitas), aan den linkerarm het beeld der hoop (spes), aan de voeten het beeld des geloofs (fides). Aan de zijden van het kruis vertoonden zich beelden van cherubijnen en serafijnen, en daarenboven van eenige heiligen, de vier evangelisten, en St. Adalbert, St. Bavo, St. Maarten en St. Willebrordus [1]).

Bij het altaar behoorde het Sacramentshuis voor de bewaring der gewijde hostiën. Men had ze van allerlei stof en vorm. Dat in de Nieuwe-kerk te Amsterdam was van zilver. Dat in de Oude-kerk aldaar was tweeënvijftig voet hoog. Uit den tijd vóór de Reformatie zijn er in Nederland stellig uiterst weinig Sacramentshuizen overgebleven. Eén bevindt er zich in de R. K. kerk te Meersen.

In de nabijheid der altaren staan de kandelaars. Ook aan deze voorwerpen werd soms door de hand des kunstenaars een schoone

---

[1]) Moll, *Kerkgeschiedenis van Nederland*, Dl. II, st. 3, blz. 157 v.).



Goth. beeldhouwwerk te Amiens. (Blz. 155).

vorm gegeven. Fraai is de zevenarmige kandelaar in den dom te Milaan, door den aartspriester Trivulzio in 1562 aan de kerk ten geschenke vereerd, doch waarschijnlijk reeds in de XIIde eeuw voor een andere kerk vervaardigd. Vooral de kandelaar voor de paaschkaars was dikwijls een waar kunststuk (die in de abdij van het Park te Leuven). Beroemd is ook de koperen kroon in de sacramentskapel der St.-Janskerk te 's-Hertogenbosch.

De koorbanken zijn van betrekkelijk late dagteekening [1]). Beroemd zijn die in de munsterkerk te Ulm, bewerkt in 1469 en 1474 door Jörg Syrlin den oudere. De prachtige koorbanken, in enkele kerken van ons vaderland bewaard, zullen in een volgend hoofdstuk ter sprake komen.

De doopvonten werden van oudsher in het W. der kerk geplaatst, als om uit te drukken, dat de doop eene intrede in de gemeenschap met Christus was. Een belangrijk Gothiek steenen doopvont is dat der Groote kerk te Zaltbommel [2]).Ook de zeer oude koperen doopvont der kerk te Pilsum in O. Friesland, met de 4 evangelisten als voetstukken, verdient hier genoemd te worden. Van jongeren datum en geheel anderen vorm zijn de koperen doopvonten der Groote of St.-Walburgskerk te Zutfen, en der St.-Janskerk te 's-Hertogenbosch. De beide laatste zijn meesterwerken van zeldzame pracht. De zware deksels kunnen door kranen worden opgeheven en zijwaarts geschoven. Dat te 's-Hertogenbosch is gemaakt door meester Aert van [Maas-]tricht, in 1492. Bovenaan staat de pelikaan, die met zijn bloed zijne jongen voedt. Daaronder: God de Vader. Daaronder: Johannes en een bisschop. Daaronder: de doop van Christus in den Jordaan. Alleen Johannes echter en de engel die Christus' kleed draagt, is aanwezig. De Christusfiguur nl. is in 1648 weggenomen. Toen door de verovering in 1629 de kerk aan de Hervormden werd gegeven, heeft Frederik Hendrik zich nog verzet tegen het wegnemen van het Christusbeeldje, opdat dit kunstwerk niet verminkt zou worden. Doch na diens dood (1647) is het verwijderd en spoorloos verdwenen. De 4 ornamenten op den rand van het deksel zijn de 4 symbolen der evangelisten: nl. van Matthaeus de engel, van Lukas de os, van Markus de leeuw, van Johannes de arend. De beelden van het voetstuk helpen het bovengedeelte dragen.

---

[1]) Moll, Dl. II, st. 3, blz. 176 v.

[2]) Acquoy, in de *'Etudes dédiées à Leemans,* Leide, 1885, p. 259—261.

„De bewaarplaatsen der relieken waren behalve de altaren, wier holten (sepulchra) altijd behoorlijk van der heiligen overblijfselen voorzien werden, kassen (capsae, capsulae), schrijnen (scrinia), en kisten of arken (arcae), van verschillende gedaanten, doorgaans met goud, zilver en edelgesteenten versierd, en wegens de kunst, er aan besteed, merkwaardig. De dom te Utrecht was rijk aan zulke kassen, en roemde op die van St. Pancras, St. Odulphus, St. Agniet, St. Wyro, St. Pontiaan en vele anderen. De kas van St. Odulphus had vermoedelijk de gedaante van een sarkofaag, daar het geheele geraamte van den heilige er in bewaard werd, dat bij plechtige gelegenheden door twee priesters op een baar (in feretro) werd omgedragen. Waarschijnlijk was dit ook het geval met die van St. Agniet, die in de dagen van Thomas à Kempis door eene nieuwe zilveren ark werd vervangen, waarna men de oude, die met eenig koper- en goudwerk versierd was, aan het klooster op den St.-Agnietenberg bij Zwolle ten geschenke gaf. Dit stuk werd over zee met levensgevaar derwaarts gebracht, met gejubel door de monniken ontvangen, en bij het hoogaltaar in een nis in den muur van het koor geplaatst. Dergelijke nissen waren in de kerkkoren dikwijls voorhanden" [1]).

Eene buitengewoon rijke verzameling van relieken, vervat in de prachtigste kassen, schrijnen, arken, aan kruisen, bekers en allerlei omhulsels, alles in goud en zilver, fraai gesmeed en met edelgesteenten bezet, wordt getoond in de kerk van Karel den Groote te Aken. Vele Roomsche kerken bezitten zulk een kerkschat of heiligdom.

Ook in grootsche grafteekenen, van steen of marmer, met goud en edelgesteenten versierd, en geplaatst midden in de kerken, heeft men het gebeente van voorname heiligen bewaard. Deze grafteekenen werden meestal van periode tot periode naar den heerschenden smaak vernieuwd. Dit is bijv. geschied met den schrijn van Eduard den Belijder in de abdijkerk te Westminster. De laatste tombe werd op last van koning Hendrik III vervaardigd door een Italiaansch artist Petrus, uit Rome (1269). De onderste helft, of het voetstuk, was van graniet, versierd met glasmozaïek. Daarboven stond de gouden schrijn met het gebeente. Verder bevonden er zich twee beelden aan, en een altaar. In de

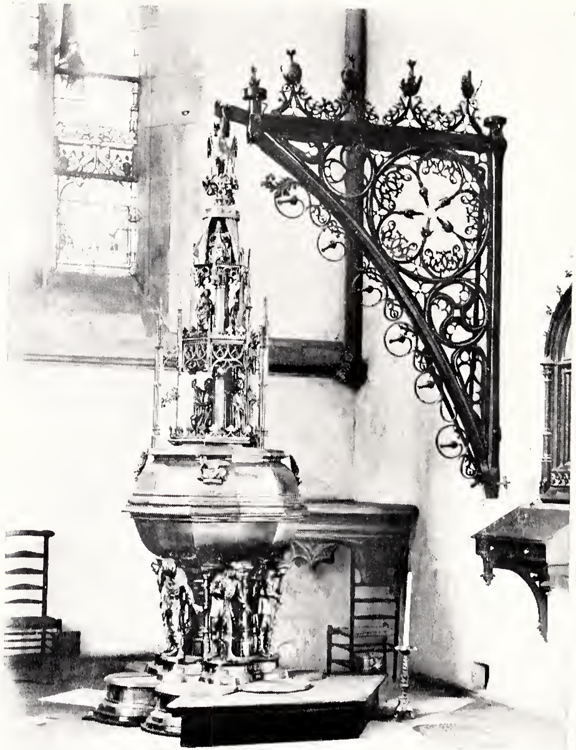
---

[1]) Moll, Dl. II, st. 3, blz. 171.

PLAAT 33.



Kapel van Hendrik VII, Westminster Abdij. (Blz. 163).



Doopvont St. Jan's-kerk, 's Bosch. (Blz. 157).

nissen, onderaan, werden dikwijls kranken gelegd, en gedurende den nacht achtergelaten om van den heilige genezing te ontvangen. In de dagen van Hendrik VIII werd dit grafteeken afgebroken. Onder de regeering van koningin Maria de Bloedige, werden echter de fragmenten weder bij elkander gezocht. Doch alleen het voetstuk kon door abt Feckenham weder op de oude plaats hersteld worden, terwijl hij er een houten bovenstuk op aanbracht in renaissance-stijl [1]). Het stoffelijk overschot van Thomas Becket, den vermoorden aartsbisschop van Canterbury, eerst in de krypt bewaard, werd later naar het hoogste gedeelte van het koor overgebracht, en omringd met een groot, kostbaar gedenkteeken, waaromheen honderdduizenden bedevaartgangers, vele gekroonde hoofden, Karel V en Erasmus geknield hebben (ofschoon de laatste niet met devote gevoelens!). Het was verborgen onder een groot deksel, dat bij de komst van bedevaartgangers omhoog werd getrokken, zoo dat zij plotseling het monument in al zijne schoonheid te aanschouwen kregen. Ook dit is op last van Hendrik VIII vernietigd, en het werd nooit weder opgebouwd. Niet ongelijk waren de lotgevallen van de gedenkteekenen van St. Albanus in de abdijkerk van St. Albans, en van de H. Etheldreda te Ely. Beide werden onder Hendrik VIII verbrijzeld. Beide zijn in de vorige eeuw uit teruggevonden stukken en brokken weder opgebouwd, althans voor een groot deel. Bij de tombe van St. Albans bevindt zich nog het wachthuisje der monniken die den schat dag en nacht te bewaken hadden.

In Noord-Nederland is van zulke Gothieke bewaarplaatsen van relieken, althans van de zulke die belangrijke afmetingen bezitten, bijna niets meer te vinden. In de collectie Van Stolk te Haarlem komen eenige reliekenhouders voor die verdienen hier vermeld te worden. Er is een hoofd van Johannes den Dooper op een schotel (hout en koper), uit de XIIIde eeuw; het hoofd van een heilige, uit de XIVde eeuw (in hout); in eene holte bovenop is de ruimte voor een reliek, in de buste van eene vrouwelijke heilige (XVde eeuw), en in die van een bisschop bevindt zich de bedoelde bewaarplaats in den boezem. Ook een beeld der H. Juliana (in hout) is tegelijk reliekenhouder.

Verder is van Gothieke grafmonumenten van vorsten, bis-

---

[1]) Stanley, *Historical memorials of Westminster*, Lond. 1882, p. 110—115, 402 seq.; *Deanery guide to Westminster*, Lond. 1898, p. 63.

schoppen en dergelijke personen in N. Nederland slechts zeer weinig over. Te Utrecht in den dom kan men nog wijzen op het grafteeken van eenen bisschop [1]). Het is uit de 13de eeuw. Op een zwaren sarkofaag ligt de bisschop uitgestrekt in zwart marmer, met de teekenen zijner waardigheid naast zich, en een baldakijn boven het hoofd. Op de wanden van den sarkofaag zijn Gothieke nissen met beeldhouwwerk aangebracht. Alles is echter zeer geschonden. Veel overeenkomst vertoont hiermede de graftombe van Nikolaas, heer van Putten, en zijne huisvrouw, in het koor van de kerk der Ned. Herv. gemeente te Geervliet. Eene graftombe in den kooromgang van de Hervormde kerk te Breda bezit een fraai Gothiek ornament in eenvoudigen stijl, klavervier, dat ook in den muur is aangebracht.

In het buitenland worden nog vele Gothieke grafteekenen aangetroffen; bijv. in de abdijkerk te Westminster en in die te St. Dénis.

De fraaiste overblijfselen van Gothiek schilderwerk bestaan in geschilderde glazen, in de kathedraal te Canterbury, te Reims, en elders. Ze zijn uit de dertiende eeuw en later. Van de geschilderde glazen van een volgend tijdperk onderscheiden die der Gothiek zich: 1°. door de kleine afmetingen van de stukjes glas, die het beeld vormen; 2°. door de diepe, zachte kleuren.

---

[1]) S. Muller Fz., *De beelden der graftombe van bisschop Rudolf van Diepholt* (*Nederlandsche musea*, jrg. 1 [1916—1917], blz. 1—8.

J. G. R. Acquoy, *De Christelijke typologie in beeld, in woord en in handeling*, in de *Handelingen van de maatschappij der Ned. Letterkunde*, Jrg. 1888—1889. —W. Moll, *De heiligenbeelden op het koorgestoelte der collegiaal-kerk te Zalt-Bommel*, in den *Kalender voor de Protestanten in Nederland*, Amst. 1861. — *Die Holzskulptur in den Niederlanden*, herausg. von W. Vogelsang, Bd. I: *Das Erzbischöfliche Museum zu Utrecht* (1911); Bd. II: *Das Niederländische Museum zu Amsterdam*, bearb. von M. van Notten (1912), Utr. [A. Oosthoek]. — S. Muller Fz., *De beelden der graftombe van bisschop Rudolf van Diepholt* (*Nederlandsche Musea*, Jrg. 1 [1916—1917]). — A. Michel, *La sculpture gothique en France*, in zijne *Histoire de l'art*. Par. 1906, T. II, P. I, p. 125—198. — Mayeux, *La façade de la cathédrale de Chartres*, Chartres, 1900. — C. Enlart, *La sculpture gothique en Angleterre*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1906, T. II, P. I, p. 199—214. — E. Bertaux, *La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIVe siècle*, bij Michel, T, II, P. I, p. 214—295. — C. Enlart, *Tref et jubé, clôture du choeur*, in zijn *Manuel d'archéologie*, Par. 1902, P. I, 1, p. 752—758. — A. J. A. Flament, *Het gothiek jubé der Sint-Servaaskerk in 1732 afgebroken* (*Huis, oud en nieuw*, Jrg. 14 [1916]. — C. Enlart, *Ciborium et tabernacle*, in zijn *Manuel d'archéologie*, Par. 1902, P. I, 1, p. 740—750. — C. Enlart, *Chaires à prêcher*, in zijn *Manuel d'archéologie*, P. I, 1, p. 758—761. — C. Enlart, *Autels et retables*, in

zijn *Manuel d'archéologie*, P. I, 1, p. 725—740. — A. Hartel, *Altäre und Kanzeln aus den berühmtesten Kirchen des Mittelalters*, Berl. 1910, fol. — C. Enlart, *Tribunes d'orgues*, in zijn *Manuel d'archéologie*, P. I, 1, p. 761 s. — R. Koechlin, *Les ivoires gothiques*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1906, T. II, P. I, p. 459—505. — E. Mâle, *La peinture murale en France, au XIIIe et au XIVe siècle*, bij Michel *Histoire de l'art*, Par. 1906, T. II, P. I, p. 401—407. — A. Pératé, *La peinture Italienne avant Giotto*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1906, T. II, P. I, p. 421—457. — L. Ottin, *Le vitrail, son histoire, ses manifestations diverses à travers les âges et les peuples*, Par. 1896, 4° (m. pl.). — E. Mâle, *La peinture sur verre en France*, bij Michel, *Histoire de l'art*, T. II, P. I, p. 372—396.

HOOFDSTUK XXIX.

DE LATE GOTHIEK

De Franschen hebben de late Gothiek zeer sprekend aangeduid met de benaming: „style flamboyant". Hiermede wordt te kennen gegeven, dat zich in deze kunst eene zucht om te schitteren en te verrassen openbaart. De Engelschen noemen haar „perpendicular style", in onderscheiding van „early English", voor de vroege Gothiek, en „decorated" voor de Gothiek in haren bloeitijd.

De late Gothiek kenmerkt zich door overdrijving, die dikwijls aan de hechtheid, en soms ook aan de schoonheid der voortbrengselen schaadt. Trachtte men vroeger een al te hoogen bouw te vermijden, thans streefde men er bij wijlen naar met onvoldoende hulpmiddelen eene hoogte te bereiken, die onvereenigbaar was met duurzaamheid en sterkte. Werden vroeger hier en daar arkaden aangebracht om de dikte der muren, waar het noodig was, op bevallige wijze te matigen, en evenredigheid in het gewicht der deelen van een gebouw te bewaren (zooals arkaden onder ramen en dergelijke), thans scheen het alsof men dit juiste architektonische beginsel vergeten was, en werden arkaden mede aangebracht aan die gedeelten der muren, die bestemd waren om zoo massief en zoo krachtig mogelijk te wezen (bijv. tusschen de ramen). Had de Gothieke bouwmeester der vorige periode alle bouwmaterialen gebruikt voor het doel, waartoe zij het meest geschikt waren, en niet getracht met eenvoudige bouwstoffen meer tot stand te brengen dan met den aard daarvan overeenstemde, het scheen wel of de bouwmeester der late Gothiek den juisten smaak, het fijne onderscheidingsvermogen zijner voorgangers verloren had. Voor den spitsboog komen allerlei andere vormen, zooals de Tudor- of de gedrukte boog en de ezelsrug in de plaats (beide o.a. te zien aan het front der kapel van het H. Bloed te Brugge, en elders). Al meer uitgewerkt worden de stergewelven, die ten laatste in waaiervormige gewelven overgaan, zooals in de kapel van Kings Col-



St. Bavo-toren te Haarlem. (Blz. 164).



Portaal St. Bavo-kerk te Haarlem. (Blz. 164).

lege te Cambridge [1]) en in die van Hendrik VII binnen de abdijkerk van Westminster, waar de waaiers in fraaie knoppen eindigen. Zeer geliefd zijn in Engeland uitvoerig bewerkte houten gewelven, zooals die in de St. Stephen's kerk te Norwich, in de Guildhall te Londen [2]), en op vele andere plaatsen; terwijl het houten gewelf in de Westminster-hall wegens de breedte der spanning als een wereldwonder wordt geroemd. De kolommen worden daarentegen nuchterder en missen bijv. hier en daar echinus, kapiteel en abacus, terwijl de gewelfribben regelrecht uit de schacht schijnen voort te komen. Men ziet dit o. a. in het koor der oude St.-Bavokerk te Haarlem. Het maaswerk in de vensters wordt wel uitvoeriger, maar bezit minder karakter. In Engeland worden in de ramen een aantal loodrechte staven beneden het maaswerk aangebracht, hetwelk de verklaring geeft hoe men gekomen is tot de benaming: „perpendicular style" (kapel van Kings College te Cambridge). Elders heeft het klaverblad voor de vischblaas moeten wijken. Waar ornamenten uit de planten- en dierenwereld worden gebezigd, stengels en takken in steen uitgebeiteld, wordt hoe langer hoe minder rekening gehouden, hetzij met den aard van den steen, hetzij met de natuurlijke vormen. Colonnettes worden uitgehouwen alsof zij spiraalvormig gedraaid waren, en de voetstukken verkrijgen door elkander gestoken ronde staven.

Een fraai voorbeeld van late Gothiek is de kloosterkerk te Belem in Portugal, waarvan de grondslagen gelegd werden in 1499. De invloed der Moorsche kunst is hier evenwel, gelijk bij de meeste Gothieke gebouwen op het Iberische schiereiland, onmiskenbaar.

In Engeland heeft de Gothiek het langst voortgebloeid. Nog in de 17de eeuw schiep men er gaarne Gothieke gebouwen. Op het vasteland waren de dagen der Gothiek geteld, zoodra de kunst der Renaissance zich verspreidde. In Italië, het vaderland der Renaissance, had trouwens de Gothiek nooit een grooten bloei beleefd. Zuiver Gothieke gebouwen, zooals de kathedraal te Milaan, en S. Petronio te Bologna zijn daar schaars te vinden. Te Rome wordt er slechts één aangetroffen: de kerk van S. Maria sopra Minerva, van de Dominikanen. In Zuid-Italië en op Sicilië zijn de fraaiste kerken eigenlijk mengelingen van Gothieke en Moorsche kunst, zooals de kathedraal van Palermo. In Nederland zijn op sommige

[1]) De steunberen zijn hier aan de binnenzijde der muren aangebracht.
[2]) In 1864—1873 gerestaureerd.

dorpen nog in de 17de eeuw Gothieke kerken gebouwd (Schermerhorn, 1634; Hoogwoud 1682).

Merkwaardig zijn de torens der late Gothiek. Hetzij om zonder gevaar eene groote hoogte te bereiken, hetzij uit de meer poëtische zucht, om den schijn te wekken, alsof zij zich na kloek omhoogstreven met al hare fijne kruisbloemen in de lucht verliezen, zoodat aarde en hemel hier als 't ware elkander ontmoeten, bouwde men de spitsen geheel open en doorzichtig. Dit is bijv. het geval aan de munsterkerk te Freiburg in den Breisgau (de Groote of St.-Jakobskerk te 's-Gravenhage).

Weder geheel anders is de achthoekige toren op het kruis der oude St.-Bavokerk te Haarlem. Zij bezit drie omgangen, en biedt plaats aan een groot klokkenspel. De bekrooning in den vorm van een omgekeerd bolgewas wijst heen naar den tijd der Renaissance. Deze toren, geheel van hout en ijzer, is van het j. 1519. De westelijke toren der Bakenesse-kerk in dezelfde stad is mede uit het begin der 16de eeuw. Het onderstuk is vierkant; de bovenbouw achtkant; ook hier het omgekeerde bolgewas. Evenals dit ornament wijst de afwisseling van den baksteen met gehouwen steen op de hoeken van den onderbouw naar het volgende tijdperk heen. Zekere gelijkenis valt op te merken met den toren der St.-Jacobskerk te Leiden. Ook bij den fraaien toren van de kerk der Ned. Herv. gemeente te Elst rust een achthoekige bovenbouw op een vierhoekigen onderbouw. De bovenbouw is hier niet zoo licht. Bij den geheelen onderbouw zijn lagen van rooden baksteen met lagen van gelen gehouwen steen afgewisseld. Aan de R. K. kerk te Oirschot, ofschoon in constructie nog Gothiek, valt deze afwisseling van rood en geel bij alle muren op te merken [1]). En wederom doet zich dit voor bij de fraaie laat-Gothieke portalen, geplaatst voor het koor der St.-Bavo te Haarlem en der Groote Kerk te Alkmaar.

Bij de laatstgenoemde kerk bevindt zich ook nog een ander portaal tegen de O.zijde van het Z.transept. Hieraan merkt men ronde bogen op. Het was de laatste snik der Gothiek. Zulke ronde bogen worden ook aangetroffen in de St.-Janskerk te Gouda, gebouwd na den brand van 1552.

Uit den laat-Gothieken tijd zijn de drie steenen gebeeldhouwde

---

[1]) J. van Gils, *Toren te Oirschot* (*Bulletin Oudheidkundigen Bond*, 1908, blz. 245 vv.).

zetels in het koor der voormalige kloosterkerk, thans de kerk der Hervormde gemeente te Ter Apel. Het beeldhouwwerk in de velden onder de kroonlijst, voorstellende de Aankondiging van Jezus' geboorte, de begroeting door Elizabeth, en de aanbidding der Wijzen, is zeer schoon. De houding der figuren, de plooien der gewaden, zijn natuurlijk, zonder te vervallen in plat-realisme. Over alles ligt een waas van blijde vroomheid en goeden smaak.

Belangrijke kunstwerken zijn dikwijls de houten koorbanken, zooals die in de kathedraal van Amiens, en in de St.-Janskerk te 's-Hertogenbosch. Ook moeten genoemd worden: die in de Groote kerk te Zaltbommel, en die te Bolsward. De laatste zijn wereldberoemd. Een afgietsel bevindt zich in het rijksmuseum te Amsterdam.

Prachtig is het koorhek der St.-Bavokerk te Haarlem, met fraai gesneden houten paneelen, en gegoten koperen spijlen. Een zangkoor (doxaal) uit dezen tijd met beeldhouwwerk in steen wordt gevonden in de kerk van Ter Apel. Aldaar verdienen ook nog de koornis met spiraalvormige colonnettes en de uitbouw aan den reefter de aandacht.

Een der zeer weinige in Nederland overgebleven Gothieke orgels is dat in de kerk te Alkmaar. Het heet het kleine orgel, in tegenstelling met het groote, dat dagteekent uit lateren tijd. Twee orgels, het eene klein en het andere groot, worden ook elders aangetroffen, bijv. in de Oude- en de Nieuwe-kerk te Amsterdam.

Uit de laat-Gothieke periode is mede de nabootsing van het graf van Christus in den dom te Utrecht. Dergelijke nabootsingen moeten ook elders te zien zijn geweest, zooals in de St.-Bavokerk te Haarlem, in Vrouwenklooster bij De Bilt, op het Begijnhof te Delft, in de Jeruzalemskerk te Gouda, de Oudezijdskapel te Amsterdam [1]). Nog valt er een te zien in de Groote kerk te Breda. De zeer fraaie, met uitvoerig beeldhouwwerk versierde colonnettes ter weerszijden van bedoelde nis, in den Utrechtschen dom, komen in dit gebouw ook op andere plaatsen voor. De gebeeldhouwde houten deur, die toegang geeft tot de kosterswoning aldaar, is niet minder fraai.

Eenvoudig geornamenteerd, als geheel zeer schoon, is de houten wenteltrap in de Noorderkerk te Hoorn.

---

[1]) Moll, Dl. II, St. 3, blz. 187 v.

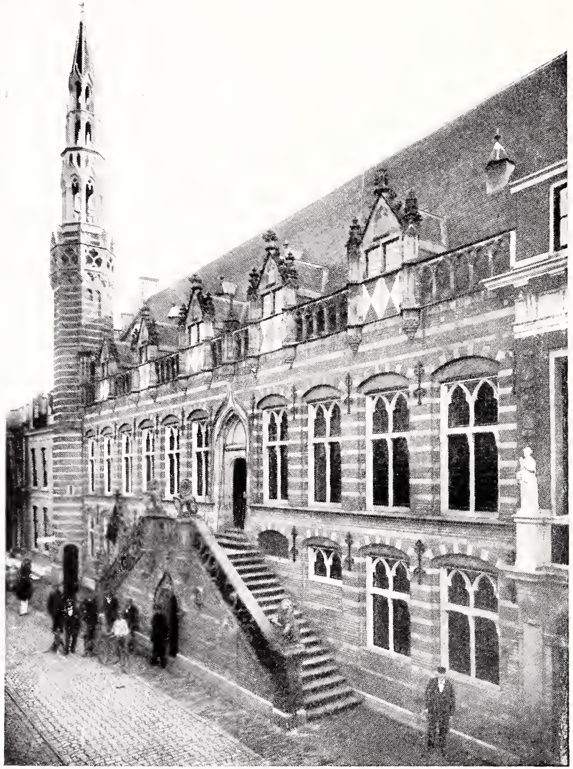
De afzonderlijke beelden of beeldengroepen der late Gothiek kenmerken zich door eene overdreven zucht naar het expressieve. De uitdrukking gaat buiten de maat der beheerschte gevoelsuiting. Von Broecker zegt er van: „hoe hooger de kerken zich ten hemel verheffen, des te meer schijnen de beelden onlichamelijk en buigzaam te worden. Dit is het bijv. geval met ‚Christendom' en ‚Jodendom' aan het zuidportaal van den dom te Straatsburg, waarvan de sage verzekert dat zij door Savina van Steinbach, de begaafde dochter van den grooten bouwmeester, gebeiteld zijn. Ten slotte ondergaat de plastiek dezelfde verslapping als de bouwkunst. De wankele, droomerige gestalten schijnen ternauwernood vast te staan, de tengere lichamen weerspiegelen de minste gemoedsbeweging. De aanminnige levendige uitdrukking wijkt voor een dweepachtige sentimentaliteit; men zie dit aan de Tien Maagden van den Straatsburger dom".

Tot de voortbrengselen der late Gothiek behooren: de twee statuetten uit het midden der XVde eeuw, welke zich bevinden te Amsterdam, en waarschijnlijk afkomstig zijn van een grafmonument; de twee figuren, door Claus Gerhaert (Nicolaus von Leien), vermoedelijk voorstellende Profeet en Sibylle, afkomstig van het voormalige kanselarijgebouw te Straatsburg (1464) [1]); de twee bustes in hout van een onbekenden meester uit het begin der XVIde eeuw, in St. Marx te Straatsburg; het laatste Avondmaal des Heeren, aan het H.-Bloed-altaar te Rotenburg a. T., door den Meester van Creglingen (1474) [2]); de Selbdritt (Anna, Maria, en het kind Jezus) in den dom te Paderborn, van hout[3]); en een epitaaf in de Westfalenkapel van denzelfden dom, behelzende een steenen relief met figuren van de Madonna, drie heiligen, en den schenker, uit 1517 [4]).

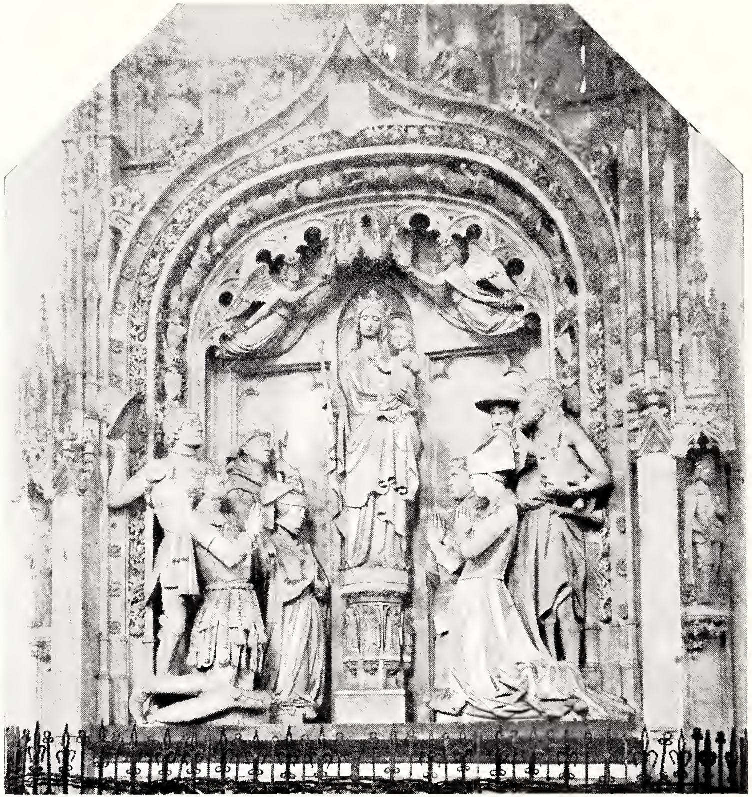
Het grafmonument van Engelbert I van Nassau en zijn zoon Jan van Nassau in de Groote kerk te Breda, overtreft in schoonheid al de genoemde kunstwerken. In het midden de Moeder Gods; ter weerszijden de leden van Engelbert's gezin, in knielende of staande houding. Dit gedenkteeken staat op de grens van twee tijdperken; eigenlijk zijn alleen nog slechts de ornamenten zuiver Gothiek (zie blz. 229).

---

1) Dehio, *Kunstgeschichte*, Leipz. 1899, IV, *Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts*, T. II
2) Aldaar, T. 10.
3) *Baudenkmäler von Westfalen, Paderborn*, T. 52.
4) Ald., T. 42.



Het raadhuis te Alkmaar. (Blz. 168).



Grafmonument van Engelbert I van Nassau te Breda. (Blz. 166).

Van Gothieke goudsmitskunst moge hier nog genoemd worden het zilveren wierookvat uit de R.-Katholieke kerk te Edam.

Uit den tijd der late Gothiek zijn ook nog muurschilderingen en geschilderde glazen over. De muurschilderingen die in Nederland bewaard bleven, meest van onder de kalk te voorschijn gekomen, zijn uitgegeven door G. van Kalcken [1]).

[1]) *Peintures ecclésiastiques*, publ. par G. van Kalcken, La Haye, 1909 —.

A DE LA FONS MELICOCQ, *Les artistes du nord de la France et du midi de la Belgique, aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Béthune, 1848. — LÉON DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, Par. 1849, T. I. — G. G. SCOTT, *History of english church Architecture*, Lond. 1881. — M. H. BLOXAM, *Gothic Ecclesiastical Architecture*, Lond. 1882. — C. ENLART, *Origine anglaise du style flamboyant*, in het *Bulletin monumental*, 1886. — DEHIO und VON BEZOLD, *Der Gotische Stil, Die doktrinäre Spätgotik*, in *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttg. 1901, Bd. II, S. 179—209. — DEHIO und VON BEZOLD, *Der Gotische Stil, Deutschland und die Nachbarländer, Die Gotik des späten Mittelalters*, ald., Bd. II, S. 315—363. — C. ENLART, *Le style flamboyant*, in zijn *Manuel d'archéologie*, Par. 1902, P. I, 1, p. 586—613. — C. ENLART, *Le style flamboyant*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1907, T. III, P. I, p. 5—98. — EDW. S. PRIOR, *A history of gothic art in England*, Lond. 1900, 4°. — BELL, *Series of english cathedrals*, Lond. 1896—1904, 12°. — W. R. LETHABY, *Mediaeval art*, Lond. 1904. — FR. BOND, *Gothic architecture in England*, Lond. 1905, 4°. — J. VAN GILS, *Toren te Oirschot* (*Bulletin Oudheidkundigen Bond*, 1908). — J. C. A. HEZENMANS, *La cathédrale à Bois-le-Duc* (*Bulletin monumental*, 1873). — E. SHARPE, *Seven periods of English church Architecture*, Lond. 1888. — C. BOITO, *Il duomo di Milano*, Milano, 1889, 4°. — STREET, *Gothic Architecture in Spain*, Lond. 1866. — MAX YUNGHÄNDEL u. C. GURLITT, *Die Baukunst Spaniens*, Dresden, s. a., 2 vols., fol. — V. J. SIGHART, *Geschichte der bildenden Künste in Baiern*, Münch. 1862. — R. RAHN, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, Zürich, 1876. — R. WILLIS and J. W. CLARKE, *Architectural history of the university of Cambridge*, Cambr. 1886. — DEHAISNES, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, Lille, 1886, 3 vols., 4°. — C. UHDE, *Baudenkmäler in Gross-Britannien*, Berl. 1894, fol. — P. LEHFELDT, *Bau- und Kunst-Denkmäler Thüringens*, Iena, 1888—1897. — J. DESTRÉE, *La sculpture brabançonne au Moyen Age*, Brux. 1894. — E. MARCHAL, *La sculpture et l'orfèvrerie belges*, Brux. 1895. — K. T. ZINGELER u. W. F. LAUR, *Die Bau- und Kunst-Denkmäler in den Hohenzollern'schen Landen*, Stuttg. 1896. — C. ENLART, *La sculpture Anglaise au XVe siècle*, bij Michel, *Histoire de l'art*, T. III, P. I, p. 421—429. — H. ROUSSEAU, *Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique, Les Retables*, Brux. 1896. — KRAUS, DURIN und WAGNER, *Die Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden*, Freib. i. Br., 1892—1899. — A. MICHEL, *La sculpture en France*, in zijn *Histoire de l'art*, Par. 1907, T. III, P. I, p. 376—421. — J. T. MIKLEWAITE, *Westminster abbey* (*Archaeological Journal of the Royal Archaeological Institute*, Lond., vol. LI. — E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen âge en France*, Par. 1909, 4°. — J. DE BOSSCHÈRE, *La sculpture anversoise aux XVe et XVIe siècles*, Brux. 1909. — L. J. F. JANSEN, *De muurschilderijen der St.-Janskerk te Gorinchem* (in de „Verhandelingen der K. Akademie van wetenschappen, afd. Letterkunde", Dl. I), Amst. 1858, 4°. — D. VAN DER KELLEN, Jr., *Muurschilderingen in de Groote of St.-Bavo'skerk te Haarlem*, 's-Gravenh. 1861, fol. — *Peintures ecclésiastiques du moyen âge*, publ. par G. van Kalcken, 1ste serie, Haarlem, Naarden, Warmenhuizen en Alkmaar; nieuwe serie (1909 en vlg.) waarin verschenen: Herpen, Zalt-Bommel, Breda, Utrecht, Amsterdam, enz. — J. GUIFFRÉ, *La tapisserie aux XIVe et XVe siècles* bij Michel, *Histoire de l'art*, T. III, P. 1, p. 343—373. — R. MUTHER, *Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance*, Münch., 1884. — H. KOLB, *Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance*, Stuttg. 1884—1889, fol.

HOOFDSTUK XXX.

GOTHIEKE WERELDLIJKE GEBOUWEN.

Het aantal bewaard gebleven Gothieke wereldlijke gebouwen is veel grooter dan dat der Romaansche. Alle zijn bijzonder sierlijk en de meeste zijn grootsch.

Het hospitaal der St. Jansridders te Brugge kan nog als half-kerkelijk, half-wereldlijk bestempeld worden. Zuiver wereldlijk is de Willemspoort te Chartres uit de XIIIde eeuw. Buitengewoon grootsch en prachtig is het kasteel Pierrefonds, door Viollet-le-Duc gerestaureerd. Op tal van bladzijden van zijn „Dictionnaire" heeft hij er over gehandeld. Het dagteekent uit de XIVde en XVde eeuw. Van het kasteel te Wijk bij Duurstede, door bisschop David van Bourgondië in het laatst der 15de eeuw gebouwd en ook door hem bewoond, toen hij Utrecht verliet, is nog eene ruïne over. De gele banden in den rooden baksteen van den ronden toren wijzen genoegzaam den tijd van oorsprong aan. Gothiek is de ridderzaal te 's-Gravenhage, waarin eens de graven van Holland hunne gasten ontvingen. Hierbij behoort de Westminster-hall te Londen, deel van het oude paleis der Engelsche koningen. Deze zaal is 290 voet lang, 68 voet breed, en 92 voet hoog. De groote zaal van den Guild-hall te Londen is van soortgelijken bouwtrant.

Een aantal schoone Gothieke stadhuizen worden nog gevonden in Noord- en Zuid-Nederland, zooals: te Brugge (15de eeuw), Brussel (1401—1455), Leuven (1448—1463), Gouda (1449—1459), Middelburg (regeering van Karel den Stoute), Alkmaar (1509—1520), Oudenaarde (1527—1530), en Sluis.Ook de fraaie Sassenpoort te Zwolle is der vermelding waard.

A. von Essenwein, *Die romanische und die Gothische Baukunst*, Darmstadt, 1889—1892, I: *Wohnbau ;* II: *Kriegsbaukunst* (*Handbuch der Architektur*). — A. von Cohausen, *Das Befestigungswesen der Vorzeit und des Mittelalters*, Wiesbaden, 1898. — Lacroix, *Vie militaire et religieuse*, Par. 1877. — Viollet-le-Duc, *Essai sur l'architecture militaire au moyen âge*, Par. 1854. — Viollet-

le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture.* — A. Darcel, *L'architecture civile au moyen âge* in de *Gazette des Beaux-Arts,* 1862, T. XII. — F. Lecaron, *Essai sur les travaux publiques de Paris, au moyen âge,* Par. 1876. — G. Eyriès et P. Perret, *Les châteaux historiques de la France,* Par. 1877—1883, 3 vols., 4°. — G. T. Clark, *Mediaeval military architecture in England,* Lond. 1884. — A. Franklin, *La vie privée d'autrefois,* Par. 1887. — F. de Verneihl, *Architecture civile au moyen âge* (in de *Annales archéologiques,* T. IV, VI, X—XII, XX. — C. Enlart, *Monuments anciens de Boulogne,* Boulogne, 1899.

HOOFDSTUK XXXI.,

DE RENAISSANCE. ALGEMEENE OPMERKINGEN.

Het woord „renaissance" hangt samen met den gedachtenkring van het Humanisme. In den meest algemeenen zin bedoelt men er mede: herleving van de kunst en de letteren der Grieksch-Romeinsche Oudheid. In engeren zin op de kunst toegepast verstaat men er onder: de herleefde bewondering voor de schoone vormen der voortbrengselen van de kunst van Hellas en Rome, en het streven om eigen kunstwerken in die vormen voort te brengen. Voor de Christelijke kunst bracht deze renaissance eene geheele omschepping, en eene nieuwe rijke ontwikkeling mede.

Voor het Christendom en de Christelijke kunst was de renaissance niet geheel eene ontplooiing uit eigen beginsel. Het had meer van het enten van een vreemde loot op den oorspronkelijken stam. Bij de bestudeering der Grieksche en Romeinsche kunst en letteren moesten de Christenen zich verplaatsen in eene andere gedachten- en gevoelswereld. Zelden zal dan ook de Christengeloovige in de werken van de kunstenaars der renaissance die diepte der religieuse gewaarwording, of dat vermogen om haar uit te drukken, opmerken, welke hij ziet in de beste scheppingen der Romaansche en Gothieke kunst. Hiertegenover staat, dat het streven om de schoone vormen der Ouden over te nemen, ook een streven was naar natuurlijkheid, eene huldiging van het echtmenschelijke in den mensch. Voorzoover nu het echtmenschelijke ook het Christelijke, immers de menschelijke ziel van nature Christin is, kon de kunstenaar der renaissance er des te beter in slagen, voort te brengen wat aan de verhevenste behoeften van geest en gemoed bevrediging moest schenken. Verder openbaarde zich in dit tijdperk bij vorsten, hooge geestelijken en andere aanzienlijke personen een buitengewone ijver om de kunst te bevorderen, wat aan hare ontwikkeling zeer ten goede kwam.

Aan den anderen kant bereikte het talent der kunstenaars, inzonderheid dat van de beoefenaars der beeldende kunsten, eene hoogte, waartoe het noch vóór noch na dien tijd is opgeklommen.

Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, Leipz. 1880—1881. — A. Gruyer, *Raphael et l'antiquité*, Par. 1864. — Pulszky, *Beiträge zu Raphaels Studium der Antike*, Leipz. 1877. — F. Wickhoff, *Die Antike im Bildungsgange Michelangelo's*, Innsbr. 1882. — Dejob, *De l'Influence du concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, Par. 1884. — M. Graus, *Die Katholische Kirche und die Renaissance*, Grätz, 1885. — Jean Guiraud, *L' 'Eglise et les origines de la Renaissance*, Par. 1902. — H. Thode, *Franz von Assisi un die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berl. 1885. — Gebhart, *Les origines de la Renaissance en Italie*, Par. 1879. — G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, herausg. von K. Frey, München, 1911, Parte I. — Venturi, *Storia dell' arte italiana*, Milano, 1901—1908, 6 vols. — C. Enlart, *La Renaissance*, in zijn *Manuel d'archéologie*, Par. 1902, P. I, 1, p. 661—693. — E. Müntz, *Les éléments constitutifs de la Renaissance à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle, la tradition, le réalisme, l'esthétique*, in zijn *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Par. 1891, Italie, II, p. 45—202. — Passavant, *Le peintre-graveur*, Leipz. 1860—1864, 6 tom. 3 vols. — Burckhardt, *Der Cicerone, Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, bearb. von Bode u. V. Fabriczy, Leipz., 1904, 2 Th., 4 Bde. — J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, bearb. von Geiger, Leipz. 1908, 2 Bde. — H. Taine, *Voyage en Italie*, Par. 1866, 2 vols. — H. Taine, *Philosophie de l'art*, Par. 1880, 2 vols. — E. Müntz, *Les Mécènes* in zijne *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Par. 1891, Italie, II, p. 203—310; III, p. 199—292. — Janitschek, *Die Gesellschaft der Renaissance und die Kunst*, Stuttg. 1879. — M. Duval, *L'Anatomie des Maîtres*, Par. 1890.

HOOFDSTUK XXXII.

DE CHRISTELIJKE KUNST IN HOLLAND EN VLAANDEREN IN HET TIJDPERK VAN OVERGANG [1]).

Gedurende de XVde eeuw, en de eerste decenniën der XVIde, heeft zich in Holland en Vlaanderen eene zelfstandige kunstontwikkeling voorgedaan, welke noch onder de Gothiek, noch onder de renaissance kan gerangschikt worden. Zij was hoofdzakelijk schilderkunst.

Deze Hollandsche-Vlaamsche kunst moet niet alleen sterk onderscheiden worden van de Italiaansche, maar ook van de Duitsche en Fransche in het zelfde tijdperk.

Beroemd is de Keulsche schilderschool. Doch hare producten behooren nog bij de Gothiek. De techniek is nog de oude temperaschildering, d.w.z.: de kleuren worden met eiwit gemengd. En alles wordt gesteld op een gouden achtergrond. Voorbeelden dezer kunst zijn: „De geboorte van Christus" van F. Herlen [2]), de „Madonna im Rosenhaag" van Stephan Lochener [3]), en „de afneming van het kruis" in het slot te Wewer [4]). Zeer fraaie werken van deze school bevinden zich in het aartsbisschoppelijke museum te Utrecht. Een voorbeeld van Fransche kunst is het Martelaarschap van St. Dénis door Henri Bellechose, in het Louvre te Parijs (omstr. 1400 [5]). Opvallend is de gebrekkige compositie.

De Vlaamsch-Hollandsche schilderschool maakt zich meer en meer los van de Gothiek. Hare techniek is de olieverfschildering,

---

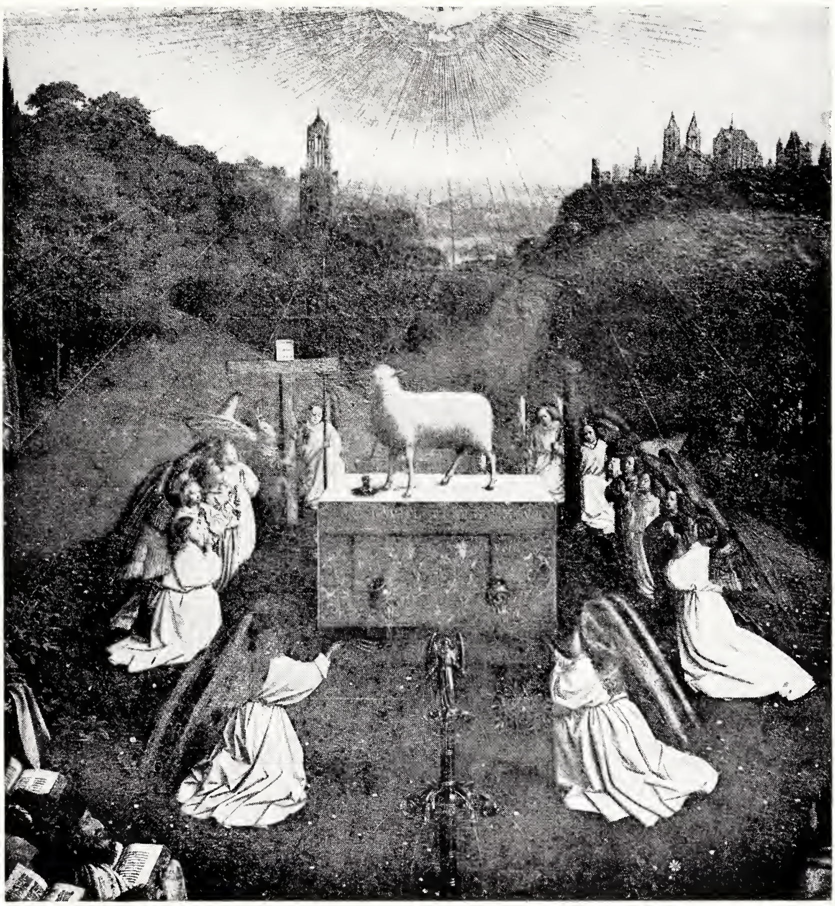
[1]) W. Martin, *Vlaamsche primitieven op de tentoonstelling te Brugge,* Amst. 1903; W. H. James Weale, *Early painters of the Netherlands illustrated by the Bruges exhibition, in The Burlington magazine,* Lond. 1903; Jac. Mesnil, *Betrekkingen tusschen Italiaansche en Nederlandsche schilderkunst,* in *Onze kunst,* 1904; P. de Mont, *De paneelschildering in de Nederlanden gedurende de XIVe, XVe en de eerste helft van de XVIe eeuw,* Haarlem z. j.; W. H. J. Weale, *Hubert and John van Eyck, their life and work,* Lond. 1907, in 4°.

[2]) Dehio, *Kunstgeschichte, IV, Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts,* T. 29.

[3]) *Baudenkmäler von Westfalen, Paderborn,* T. 118.

[4]) *Westfalen, Paderborn,* T. 118.

[5]) *Revue de l'art ancien et moderne,* Par. 1907, Juillet, p. 49.



De gebroeders Van Eyck, te Gent: Het Lam Gods; het middentafereel.
(Blz. 174).

natuurlijk voorzoover zij geen muurschilderingen of boekversieringen levert. Zij kenmerkt zich verder door een sterk realisme, en door het aanbrengen van een landschap als achtergrond op de meeste tafereelen [1]).

Muurschilderingen of fresco's zijn gevonden in de kerk te Gorinchem, in die te Driel, de St.-Bavokerk te Haarlem, de St. Pieterskerk te Leiden, de St.-Jakobs- [2]) en de St.-Pieterskerk te Utrecht, de St.-Lebuïnuskerk te Deventer, de St.-Maartenskerk te Zaltbommel, in de Groote kerk te Breda, in kerken te Zutfen, Emmen, Arnhem, Lienden, en eenige andere [3]). Zoowel omtrent den ouderdom als omtrent de kunstwaarde dezer muurschilderingen bestaat echter verschil van gevoelen. Het is dus moeilijk hare plaats in de geschiedenis der Christelijke kunst nauwkeurig te bepalen.

Zeer ijverig hebben de kunstenaars der XVde eeuw zich gewijd aan versiering van boeken. De blokjes, waarop eenvoudige houtsneden met eenige regels schrift voorkwamen, werden zelfs de oorsprong van de boekdrukkunst. Weldra verschenen gedrukte boeken, welke door houtsneden werden opgeluisterd. Het beste middel om van den rijkdom dezer kunstvoortbrengselen een overzicht te ontvangen, is het raadplegen van een paar verzamelingen van facsimile's [4]). Een hoogere trap van volmaaktheid werd bereikt door enkele onbekende meesters die reeds in de XVde eeuw kopergravures vervaardigden. Fraaie facsimile's van een aantal dezer kopergravures, welke bewaard worden in het Prentenkabinet te Amsterdam, zijn door Kaiser uitgegeven [5]). De onbevredigende inleiding waarvan de uitgever zijne afbeeldingen vergezeld deed gaan, doet zien, hoeveel er op dit gebied nog te onderzoeken overbleef.

Werden houtsneden en kopergravures in de XVde eeuw waarschijnlijk voor het eerst vervaardigd, miniaturen kende men

---

[1]) Moll, *Kerkgeschiedenis*, Dl. II, st. 3, blz. 186 v.; J. van Vloten, *Nederlands schilderkunst*, Amst. 1874, blz. 8 vv.

[2]) Van Riemsdijk—Pleyte, *Peintures murales de St. Jacques à Utrecht*, Leid. 1874, fol.

[3]) *Peintures ecclésiastiques du moyen âge*, publ. par. G. van Kalcken, 1909 — (De laatste afl. verscheen in 1917). — Vergel. J. Six, *Bericht omtrent schilderingen in de kap van de Zuiderkerk te Enkhuizen* (*Bulletin Ned. Oudheidkundigen bond*, jrg. 7 [1914], blz. 167—169; jrg. 8, [1915], blz. 59.

[4]) J. W. Holtrop, *Monuments typographiques des Pays-Bas*, La Haye, 1868, 4°; W. Nijhoff, *L'art typographique dans les Pays-Bas*, (1500—1540), La Haye, 1902.

[5]) *Curiosités du Musée d'Amsterdam* éd. par J. W. Kaiser, Utr., s.a.; fol.

reeds lang te voren. Over boekversiering in het Romaansche tijdperk is boven (blz. 138 v.) gehandeld. De miniatuurkunst bracht gekleurde teekeningen, fraaie initialen, randen en andere ornamenten, kleine schilderstukjes als het ware aan in handschriften, later in gedrukte boeken. In deze miniatuurkunst valt gedurende den loop der eeuwen eene belangrijke ontwikkeling op te merken. De miniaturen in Noord-Nederlandsche handschriften kunnen, behoudens zekere uitzonderingen, over het algemeen niet op groote kunstwaarde bogen [1]). Haar hoogste punt bereikte deze kunst in het tijdperk dat ons bezighoudt, in Vlaanderen en Frankrijk. De beste Fransche miniaturen evenwel, zooals die in het Getijdenboek van Anna van Bretagne, en die van Jean Fouquet behooren tot voortbrengselen der renaissance.

Volgens van Vloten was de miniatuurschilderkunst de moeder der groote nationaal-Nederlandsche schilderkunst [2]). Gewoonlijk wordt Hubert van Eyck[3]), de meester van Gent, de uitvinder der olieverfschildering genoemd. Stellig deed deze kunst met hem eene buitengewone schrede voorwaarts. Hij is de Schepper van het groote, samengestelde altaarstuk in de St.-Bavokerk te Gent, dat zijn broeder Jan voltooide [4]). De beeltenissen van Adam en Eva zijn hard-realistisch. Daarentegen zijn de engelen die, door het orgelspel van St. Cecilia begeleid, Gods glorie zingen, meer idealistisch behandeld. De hoofdgroep vormt de aanbidding van het Lam in het hemelsche Jeruzalem, een liefelijk landschap. Rondom den troon des Lams eene schaar van engelen in knielende houding; maar daarenboven aan alle zijden groepen van zaligen, uit alle standen der maatschappij, vorsten, geleerden, priesters, allen hulde brengende aan het Lam Gods. Schoon is de voorstelling der gewapende krijgsknechten van Christus, die geharnast te paard gezeten, naderen om op hunne beurt het Lam te aanbidden. — Van Jan van Eyck bevindt zich in het museum te Brugge het schilderstuk, waarop kannunik Van de Paele zich heeft laten afmalen op de knieën gezonken voor O.L. Vrouwe,

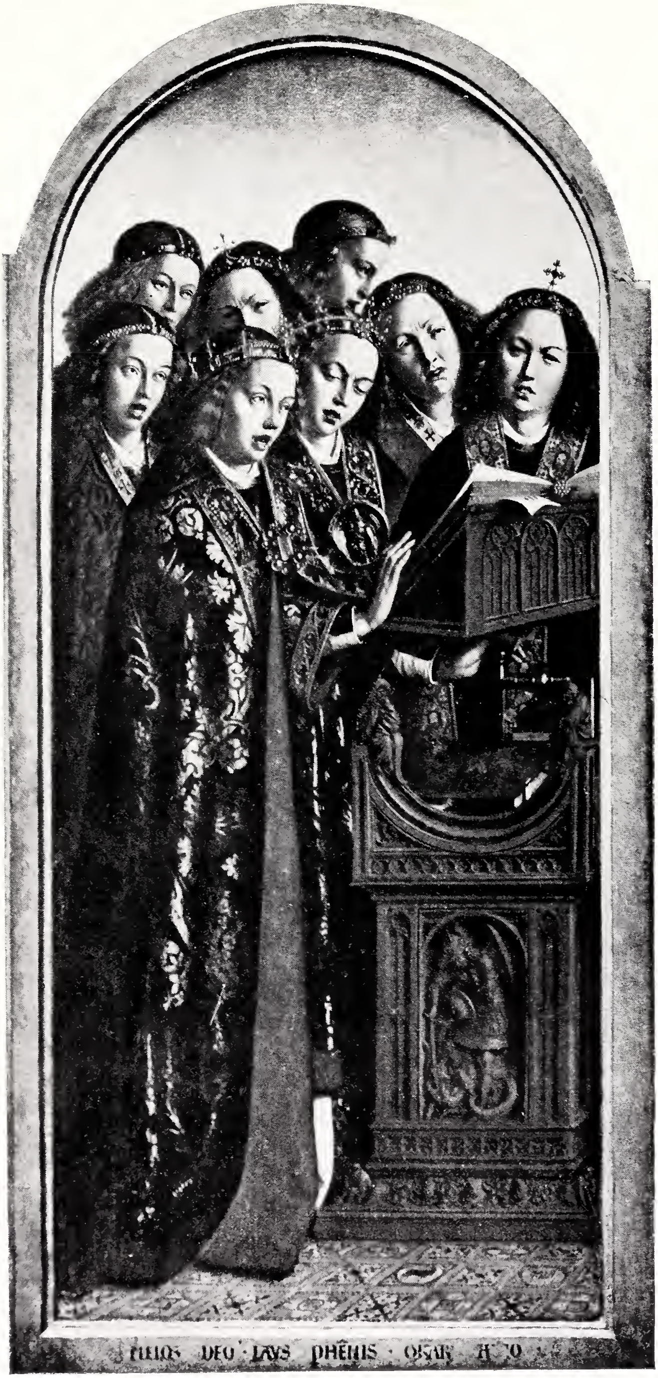
---

[1]) W. Vogelsang, *Holländische Miniaturen*, Strassb. 1899.

[2]) C. Catharina van de Graft, *De invloed der Middeleeuwsche geestelijke litteratuur op de primitieven der nederlandsche schilderkunst* (*Archives musée Teyler*, série 3, vol. 2 (1914), p. 75—102.

[3]) J. Huizinga, *De kunst der Van Eyck's in het leven van hun tijd* (*Gids*, jrg. 80 [1916], Dl. 2, blz. 440—462.

[4]) C. van Mander, *Het Leven der Schilders*, Alckmaer, 1604, blz. 199—203; A. Siret, *Het lam Gods*, in *De Christelijke kunst in Holland en Vlaanderen*, Amst. 1889, blz. 1—4.



De gebroeders Van Eyck, te Gent: Het Lam Gods, fragment: De zingende engelen. (Blz. 174).

die rechts en links geflankeerd wordt door den H. Gregorius den Groote en den H. Georgius.

Een andere Vlaming is Roger van der Weyden, stadsschilder van Brussel (1400—1465) [1]. Volgens Van Mander heeft hij de schilderkunst grootelijks vooruitgebracht. Hij was rijk in vinding, bracht in de voorstellingen handeling, plaatste of ordonneerde de figuren op voortreffelijke wijze, en wist de gemoedsaandoeningen der menschen, zoowel droeve als blijde, goed uit te drukken [2]. Eene dramatische kracht bezitten zijne stukken waarop de afneming van het Kruis en de begrafenis van Christus worden voorgesteld. Eene „begrafenis des Heeren", welke hem wordt toegekend, bevindt zich in het Mauritshuis te 's-Gravenhage; eene andere in het rijksmuseum te Amsterdam. Bekend is de triptiek, waarop in drie tafereelen de zeven sacramenten zijn afgemaald [3]. Verder wordt hem toegeschreven het beroemde triptychon van Middelburg, dat zich bevindt in het museum te Berlijn [4]. Het stelt voor de aanbidding van het Christuskind door Maria, Jozef, en keizer Augustus. Ook eene „aanbidding der Wijzen" erkent men als zijn werk [5]. Eene kenmerkende eigenaardigheid bestaat in zijn kranige schildering van gerijpte mannengezichten. Hoe grooten naam Roger van der Weyden verworven heeft, kan o.a. hieruit blijken, dat hij in een theologische verhandeling van 1519 tot de allerberoemdste schilders gerekend wordt [6].

Van onzekere herkomst is een allegorisch stuk, dat gewoonlijk beschreven wordt als „het Zoenoffer des Nieuwen Verbonds" [7], en is toegeschreven aan Geertgen tot St. Jans [8].

Een kenmerk der Nederlandsche schilders was, dat zij gaarne een landschap of stadsgezicht als achtergrond aanbrachten. Achter Bijbelsche tafereelen aanschouwde men een fraai Hollandsch vergezicht, met duinen, bosch en weide, ook torens van zuiver Noordelijke steden. Een waar meesterschap in dit landschapschil-

---

[1] P. de Mont, *Paneelschildering in de Nederlanden*, blz. 34—39.

[2] Van Mander, *Leven der Schilders*, blz. 206 v.; vergel. Taurel, in de *Christelijke kunst in Holland en Vlaanderen*, blz. 15—21 (over een stuk in het aartsbisschoppelijke museum te Utrecht).

[3] Lacroix, *Vie religieuse au moyen âge*, Par. 1877, p. 248, 251, 253; P. de Mont, *Paneelschildering*.

[4] Dehio, *Kunstgeschichte, Die Kunst des 15. Jahrhunderts ausserhalb Italiens*, T. 19.

[5] *Gazette des beaux arts*, 1907, Sept.

[6] *Bibliotheca reformatoria neerlandica*, Dl. III, blz. 52.

[7] J. A. Alberdingk Thijm, in *De Christelijke kunst in Holland en Vlaanderen*, blz. 8—11.

[8] Van Mander, blz. 206; P. de Mont, blz. 47 v.

deren bezat Dirc Bouts van Haarlem (1425—1475) [1]. Van zijne levensgeschiedenis schijnt weinig vast te staan. Archiefstukken zijn opgedolven waaruit heet te blijken, dat hij in Z.-Nederlandsche steden werkzaam is geweest, maar zij spreken elkander tegen. De onderzoekers hebben wellicht uit het oog verloren, dat niet overal waar een Dirk van Haarlem genoemd wordt, sprake is van een en denzelfden persoon. Aan hem wordt toegeschreven eene Moeder Gods te Grenada [2]. De tweemaal twee engelen die geknield liggen voor haren troon, zingen haar toe (eene dispositie die men later in gewijzigden vorm bij Botticelli zal terugvinden). Op zijn naam staat ook de prachtige schilderij van het Laatste Avondmaal, in de St.-Pieterskerk te Leuven [3]. Elk van de aanzittende Apostelen is eene figuur van karakter en beteekenis.

Oorspronkelijk was dit stuk omringd door vier andere, welke zich nu bevinden in het museum te Berlijn en in de Pinakotheek te München. Ze stellen vier O.-Testamentische typen voor van 's Heeren Avondmaal; de ontmoeting van Abraham en Melchizedek, het eten van het Paaschlam, het verzamelen van het manna, en de opwekking van Elia om naar Zarfath te gaan. In laatstgenoemde voorstelling ziet men op den achtergrond den opgestanen profeet met den reisstaf in de hand bergopwaarts treden [4]. Dit herinnert ons aan een trek, eigen aan de meeste kunstenaars van dezen tijd. Het is deze, dat zij op éénzelfde tafereel de handeling voorstellen in meer dan één stadium of bedrijf.

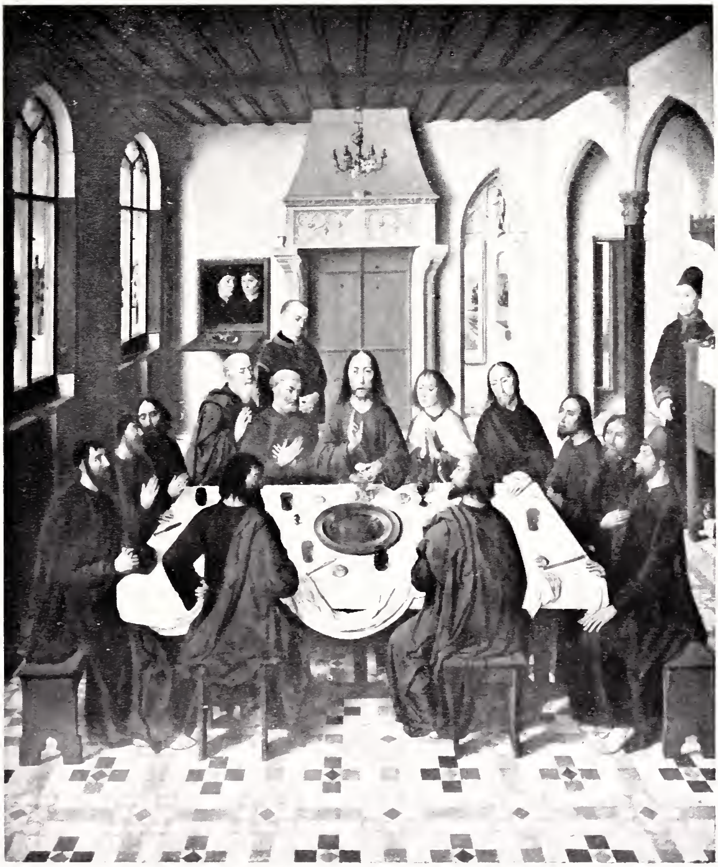
Met de levensgeschiedenis van Hans Memlinc († 1494) is het als met die van Dirc Bouts. De ouden hebben hiervan weinig meer geweten, dan dat hij een leerling was van Roger van der Weyden [5]. De lateren hebben wel eenige archiefstukken voor den dag gebracht, maar even vele onzekerheden te voorschijn geroepen als opgelost [6]. Ook omtrent zijne schilderstukken staat maar weinig vast, hoe ijverig men steeds geweest moge zijn om

---

[1] Van Mander, blz. 206; P. de Mont, *Paneelschildering*, blz. 47—51.
[2] *Gazette des beaux arts*, Par. 1908, Oct., p. 298.
[3] *De Christelijke Kunst*, blz. 38.
[4] Dehio, *Kunst ausserhalb Italiens*, T. 21.
[5] Van Mander, blz. 204 v.
[6] W. H. James Weale, in de *Christelijke kunst in Holland en Vlaanderen*, blz. 41—47; P. de Mont, blz. 51—56.



Roger van der Weyden, Graflegging; rijksmuseum te Amsterdam. (Blz 175).



D. Bouts, Het laatste Avondmaal des Heeren, in de St.-Pieterskerk te Leuven. (Blz. 176).

fraaie en belangrijke kunstwerken op zijnen naam te stellen. Gewis zijn eenige werken van zijne hand welke hij vervaardigde voor het St.-Jans-hospitaal te Brugge, waarbinnen zij nog heden bewaard worden . Het is voornamelijk de onovertroffen schoone beschildering der St.-Ursula-kist, in 8 tafereelen, voorstellende de geheele levensgeschiedenis der Heilige, haar vertrek naar Keulen, aankomst te Bazel en te Rome, terugkomst te Bazel, en martelaarschap te Keulen [1]). Nog bevindt zich in hetzelfde hospitaal de prachtige beeltenis van Maria met het kind Jezus [2]), met het portret van Martin van Nieuwenhoven, daarvoor nedergeknield [3]), en eene roerend schoone voorstelling in den tempel [4]). Maria, de H. Anna en Simeon zijn bijzonder realistisch geschilderd; blijkbaar zijn het figuren, zooals de schilders ze in zijne woonplaats dagelijks om zich ziet. Tegelijkertijd spreekt uit hun gelaat, vooral uit dat van Maria, de innigste vroomheid. Men aanschouwt hier de halfgesloten oogen, die bij de vrouwen-figuren der Hollandsch-Vlaamsche school meer voorkomen, en doen denken aan vrome gevoelens, zooals vroegere en latere geslachten ze nauwelijks gekend hebben. Men ontmoet deze nedergeslagen oogen ook op het schoone portret van Margaretha van York te Brugge. De portretten van Karel den Stoute en Maria van Bourgondië, mede aldaar, zijn van uitvoering even schitterend [5]). Memlinc stelde de H. Ursula op de reeds genoemde fraaie kist als buitengewoon slank voor, bijna uitgerekt. Is dit de reden waarom men schilderstukken of miniaturen met uitgerekte figuren gaarne aan hem heeft toegekend? [6]) Fraai mag de triptiek heeten in de keizerlijke galerij te Weenen, waaraan zijn naam verbonden is. Vergelijkt men de Adam en Eva hiervan [7]) met die van het groote stuk der Van Eycken, dan moet men erkennen, dat de kunst een groote schrede voorwaarts heeft gedaan. Ook nog eene dramatische afneming van het kruis te Grenada wordt aan Memlinc toegekend [8]).

---

[1]) Bij P. de Mont, *Paneelschildering*.

[2]) Martin, *Vlaamsche primitieven*, blz. 22.

[3]) Dehio, *Renaissance ausserhalb Italiens*, T. 26.

[4]) Martin, blz. 20.

[5]) *Gazette des beaux arts*, Par., 1910, Juin, p. 174.

[6]) Miniatuur in het *Breviarium Grimani;* een facsimile daarvan bij Lacroix, *Vie religieuse*, p. 366; Dehio, *Renaissance ausserhalb Italiens*, T. 20.

[7]) Dehio, T. 21.

[8]) *Gazette des beaux arts*, 1908, Oct., p. 304.

Verder moet Hugo Van der Goes genoemd worden, van de meesters dezer school het best bekend in het buitenland; van hem de beroemde Aanbidding der Koningen in de Van-der-Goes-zaal in de Galerij der Uffizi te Florence [1]). Van Gheraert Davids († 1523) [2]) is de gewaagde schilderij in de collectie Facully te Parijs, voorstellende Maria, die het lijk van den gestorven Heiland kust; de natuurlijke afschuw wordt hier door vromen eerbied en liefde overwonnen [3]). In het koninklijk museum te Brussel bevindt zich zijne „H. Maagd met het kind Jezus"; zijne triptiek, voorstellende Jezus' doop, in het museum te Brugge, doet hem kennen als een bekwaam landschapschilder [4]).

Eenigszins grof van aanleg is Hieronymus Bosch, wiens werken voornamelijk in het Escuriaal in Spanje worden aangetroffen. Hij kenmerkt zich door een zeldzaam schilderstalent, maar tegelijk door een driest realisme. In de „Bespotting van Christus" is de eene figuur al afschuwelijker en gemeener dan de andere [5]). De voorstelling is tintelend van leven. In dit werk schuilt een element dat zich zal handhaven en voortplanten in de Nederlandsche schilderkunst der zestiende en zeventiende eeuw.

Indien zekere stukken, welke aan Quinten Metsijs († 1530) worden toegeschreven, echt zijn, mag worden vermoed, dat hij eenigszins onder Italiaanschen invloed heeft gestaan. Dit geldt van de „H. familie" in het museum te Brussel, en van „Christus en Maria" in het museum te Antwerpen [6]), maar vooral van „Maria met het kind Jezus" in het rijksmuseum; op deze stukken zijn de figuren geplaatst in eene omlijsting van renaissance-architectuur.

Van Jan Gossart of Joan de Mabuse is het bekend, dat hij Italië heeft bezocht [7]). Toen hij de Moedermaagd schilderde voor den markies van Veere, gaf hij aan Maria de trekken der markiezin, en het Kind liet hij gelijken op haar kind. Op zijn

---

[1]) Van Mander, blz. 203, 240; Dehio, *Kunstgeschichte*, IV, *Renaissance ausserhalb Italiens*, T. 19; J. Destrée, *Een verloren origineel van Hugo van der Goes* (*Onze kunst*, jrg. 13 [1914], Dl. 25, blz. 189—193).

[2]) W. H. James Weale, in *De Christelijke kunst*, blz. 22—26; Dehio, T. 21, 24.

[3]) Martin, *Primitieven*.

[4]) P. de Mont, *Paneelschildering*.

[5]) *Burlington Magazine*, Lond. 1910, Sept., p. 322; Maria Viola, *„De heilige geboorte" van Jeroen Bosch* (*Van onzen tijd*), Dl. XIII, blz. 185—187.

[6]) Dehio, *Kunstgeschichte*, IV, T. 22.

[7]) Van Mander, blz. 225.

naam staat een Moeder Gods in het museum te Palermo, waarop Maria eene eenvoudige Nederlandsche witte muts als hoofddeksel draagt. Met een paar engelengroepen is zij geplaatst in eene omgeving van Gothieke architektuur [1]). Hij was een der eersten die naakte figuren schilderde. Dat zijn werk te Palermo terechtkwam, kan niet verwonderen als men weet, dat hij ook het conterfeitsel maalde van Joannes Carondelet, den bekenden aartsbisschop van Palermo en kanselier van Brabant [2]), wiens gunsteling hij moet geweest zijn. Bij Philippus Galle komt zijn portret voor. Door het onderschrift weten wij, wanneer hij stierf: in 1532 [3]).

De schilder van de fraaie „Aanbidding der koningen", welke onder nummer 533 voorkomt in het rijksmuseum te Amsterdam, is onbekend. Houding en uitdrukking der handelende personen zijn nog geheel in den Hollandsch-Vlaamschen geest; een zeer klein détail in het architektonische deel, herinnerende aan een Grieksch-Romeinsch ornament, getuigt onmiskenbaar van renaissance invloed.

Jacob Cornelisz van Oostsanen was een der leermeesters van Jan van Scorel. Van Mander prijst hem zeer wegens het schilderen van kleedingstoffen naar het leven, gelaatstrekken en naakte lichaamsdeelen, ook wegens goede rangschikking en het weergeven van gemoedsaandoeningen. Maar zijn realisme mag plat, of zelfs stuitend genoemd worden, ten minste in de schilderij: „Saul en de toovenares te Endor", die te Amsterdam in het rijksmuseum wordt bewaard; hetzelfde geldt van de schilderij: „Salomo aanbidt de afgoden", in het Mauritshuis te 's-Gravenhage. Een beter stuk is „Salome met het hoofd van Johannes den Dooper", mede aldaar [4]). Zijn beste werken zijn wellicht de houtsneden, die door Van Mander uitdrukkelijk genoemd worden. Hij vermeldt: „negen ronde passie-stukken, zeer werkelijk [realistisch of drastisch] geordonneerd en behandeld; nog eene andere passie in hout, vierkante stukken". Op een van de ronde passie-stukken is Christus in Gethsémané voorgesteld. Een exemplaar bevindt zich in het rijksmuseum te Amsterdam.

---

[1]) Dehio, *Kunstgeschichte*, IV, T. 23.
[2]) *Burlington Magazine*, 1908, March, p. 342.
[3]) Sleecx, in de *Christelijke kunst*, blz. 52.
[4]) Vergel. zijne „Aanbidding der wijzen" (1518) en „Beweening van Christus" (1507—1510) in het aartsbisschoppelijke museum te Utrecht.

Cornelis Engelbrechtz werd te Leiden geboren in het j. 1468 en overleed in 1533. Van hem zijn twee beroemde triptieken in de Lakenhal te Leiden. Fraaie standen, natuurlijkheid, rijkdom van geest, levendige uitdrukking der gewaarwordingen kenmerken de voortbrengselen van zijn penseel [1]). Geheel in den trant van Cornelis Engelbrechtsz is de fraaie teekening van het gekleurde naaldwerk der beroemde kazuifel van de Franciskaner kerk aan de Hartebrug te Leiden.

Tot den roem van Cornelis Engelbrechtsz mag gerekend wordenl dat hij de leermeester was van den genialen Lukas van Leiden [2]), in wien de oud-Nederlandsche schilderkunst haar toppunt heeft bereikt. Want Lukas van Leiden was nooit in Italië geweest, en had ook van Italiaansche meesters de kunst niet afgezien. Het is waar, dat hij in het laatst van zijn leven toonde invloed van Italiaansche meesters ondergaan te hebben. Voor de overgroote meerderheid zijner werken heeft dit evenwel geen beteekenis. Buitengewoon uitvoerig, met bewogen geestdrift, schetst Van Mander zijne eenige verdiensten. Hij weet niet, in welk opzicht hem de meeste lof moet geschonken worden, hetzij als schilder, hetzij als graveur, hetzij als glassnijder. Trouwens reeds bij het leven zag deze uitgelezen sterveling zijne verdiensten gehuldigd. Onder de voortreffelijkheden van zijn onvolprezen graveerwerk vermeldt Van Mander ook dit. In goede schilderstukken worden de voorwerpen met minder heldere kleuren afgemaald, naarmate zij verder achterwaarts komen. Dit is in overeenstemming met de wet, dat zij wegens de dikte der lucht ook minder duidelijk gezien worden. In de oudste schilderstukken der Hollandsch-Vlaamsche school is dit soms verwaarloosd. Nu wist Lukas van Leiden dezen regel op de fijnste en gevoeligste wijze ook in toepassing te brengen in zijn graveerwerk, houtsneden en etsen. Zijn beroemde triptiek in de Lakenhal wordt door Van Mander hoogelijk geprezen. De vele naakte figuren bewonderde hij zeer als getuigende, dat de schilder het leven wel had waargenomen. Ook de „liefelijke carnatie" der vrouwen roemt hij. Slechts vindt hij deze naakte figuren op den dag wat zeer „kantig of gesneden". De Petrus en Paulus op de buitendeuren acht hij fraaier geschilderd, beter gekleurd en

---

[1]) Van Mander, fol. 210 v.

[2]) N. Beets, *De houtsneden in Vorsterman's bijbel van 1528; afbeeldingen der prenten van Lucas van Leiden,* e.a., Amstr. 1916.



Afneming van het kruis. Houtsnijwerk. Museum Van Stolk te Haarlem.
(Blz 181).

vloeiender gedaan. Op zijn 33ste jaar overviel hem de tering. Hij stierf na zes jaren kwijnens. Twee dagen voor zijnen dood liet hij zich door zijne dienstbode naar buiten brengen, om nog eens „de hemelsche lucht, of den hemel, des Heeren werk te zien".

Deze laatste oogenblikken van den grootsten kunstenaar der Vlaamsch-Hollandsche schilderschool vormen een beeld van het geen de geheele school in haar werken en streven is geweest. Bewondering voor de natuur en diep religieus gevoel gingen samen. Al de innigheid, welke het R.-Katholieke Christendom kan bezielen, hadden zij doorleefd, en wisten zij te vertolken. Door hun werk leeren wij den eigenaardigen religieuzen zin hunner tijdgenooten verstaan. Wij vernemen, wat de vrome verbeelding vervulde, waarop men in de hoogste nooden bouwde, waarnaar het vrome hart smachtte, en waarvoor het vreesde.

Eenige voorbeelden van beeldhouwwerk der Hollandsch-Vlaamsche school [1]) worden aangetroffen in het museum Van Stolk te Haarlem, bijv.: eene Graflegging, zeer realistisch, met figuren, zooals men ze in iedere Hollandsche of Vlaamsche stad zag; een Dood van Maria, met veel uitdrukking in houding en gelaat der Apostelen; een H. Antonius met het varken; een kruisafneming, realistisch, met levendige handeling, en gewaagde houdingen; eene Aanbidding van de Wijzen, met fraaie vormen nog onder eene Gothieke architectuur; eene Salome met het hoofd van Johannes den Dooper; een Sint Michiel, enz.

---

[1]) W. Vogelsang, *Die Holzskulpkur in den Niederlanden*, 1911, Bd. I, 1912, Bd. II (van M. van Notten), Utrecht.

DIDOT et LAFFILLÉE, *La peinture décorative en France*, Par. 1880, fol. — ALPHONSE WAUTERS, *Les commencements de l'ancienne école de peinture antérieurement aux van Eyck*, in het *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 3e série, 1883, T. V. — A. DE CHAMPEAUX et P. GAUCHERY, *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry*, Par. 1894, 4°. — P. DURRIEU, *La peinture à l'exposition des Primitifs français*, Par. 1904, 4°. — H. BOUCHOT, *Les primitifs français*, Par. 1904. — H. BOUCHOT, *L'exposition des Primitifs français, la peinture en France sous les Valois*, Par. 1904. — *Revue de l'art ancien et moderne*, Par. 1907, Juillet (Bellechose). — P. MANTZ, *La peinture française du IXe siècle à la fin du XVIe*, Paris (*Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*). — W. BODE, *La Renaissance au musée de Berlin*, in de *Gazette des beaux-arts*, Par. 1887, T. I. — H. THODE, *Die Nürnberger Malerschule*, Frankf. 1892. — MERLO, *Kölnische Künstler*, Düsseld. 1895. — FIRMENICH-RICHARTZ, *Wilhelm Herle und Herman Wynrich*, Düsseld. 1896. — E. BERGER, *Zur Entwickelungsgeschichte der Maltechnik, Van Eyck*, Münch. 1897. — E. HINTZE, *Der Einflusz der Mystiker auf die ältere Kölner Malerschule*, Bresl. 1901. — SCHREIBLER und ALDENHOFFEN, *Die Kölnische Malerschule*, Lubeck, 1895—1902. — A. HUPPERTZ,

Die altkölnische Malerschule, München, 1914. — M. HAMEL et A. MICHEL, *La peinture Allemande*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1907, T. III, P. I, p. 242—281. — L. RÉAU, *Les primitifs allemands*, Par. 1910. — CAREL VAN MANDER, *Het leven der Doorluchtige Nederlandtsche en Hooghduytsche Schilders*, Haarl. 1604. — MOLL, *Kerkgeschiedenis van Nederland voor de Hervorming*, Utr. 1869, Dl. II, st. 3. — J. VAN VLOTEN, *Nederlands Schilderkunst van de 14e tot de 18e eeuw*, Amst. 1874. — W. BODE, *Studien zur Geschichte der Holländischen Malerei*, Berl. 1883. — *De Christelijke kunst in Holland en Vlaanderen, van de gebroeders Van Eyck tot aan Otto Venius en Pourbus*, in staalplaten door Taurel, monographiën door Moll, Alberdingk Thijm, e. a., Amst. 1889. — A. J. WAUTERS, *La peinture flamande*, Par. 1890. — POL DE MONT, *De paneelschildering in de Nederlanden gedurende de XIVe, XVe en de eerste helft van de XVIe eeuw, naar aanleiding van de tentoonstelling gezeid „van de Vlaamsche primitieven"*, Haarl. (Kleinmann en Co.), z. j., fol. — W. MARTIN, *De Vlaamsche primitieven op de tentoonstelling te Brugge*, winternummer van *Elsevier's maandschrift*, Amst. 1903. — W. H. JAMES WEALE, *The early painters of the Netherlands as illustrated by the Bruges exhibition*, in *The Burlington Magazine*, Lond. 1903. — MAX FRIEDLÄNDER, *Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Münch. 1903. — JAC. MESNIL, *De betrekkingen tusschen de Italiaansche en de Nederlandsche schilderkunst ten tijde der Renaissance*, in *Onze Kunst*, uitgegeven door J. E. Buschman en L. J. Veen, Jrg. 3, 1904. — FIERENS GEVAERT, *La Renaissance septentrionale et les premiers maîtres flamands*, Brux. 1905. — L. DE FOURCAUD, *La peinture dans les Pays-Bas, Les frères Van Eyk, Les maîtres comtemporains*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1907, T. III, P. 1, p. 173—241. — L. DE FOURCAUD, *Le réalisme populaire dans l'art des Pays-Bas*, in de *Revue de l'art ancien et moderne*, 1912, T. I (over Hiëronymus Bosch). — C. CATHARINA VAN DE GRAFT, *De invloed der middeleeuwsche geestelijke litteratuur op de primitieven der Nederlandsche schilderkunst* (*Archives musée Teyler*, série 3, vol. 2 [1914]. — J. HUIZINGA, *De kunst der Van Eyck's in het leven van hun tijd*, (Gids Jrg. 80 [1916], Dl. 2. — P. DURRIEU, *Les débuts du realisme, La peinture en France*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1907, T. III, P. I, p. 101—169. — VON GEYMÜLLER, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, Stuttg. 1898—1901, 2 vol. — LABAN, *Principes de composition des frères Van Eyck*, in de *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1898. — P. DURRIEU, *Les débuts des Van Eyck*, Par. 1903. — L. KAEMMERER, *Hubert und Jan van Eyck*, in de *Künstler-Monographiën* van H. Knackfusz, Leipz., Bd. 35. — KARL WOLL, *Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling, Leipz.* 1906. — W. H. J. WEALE, *Hubert and John van Eyck, their life and work*, Lond. 1907, (m. pl.). — A. WAUTERS, *Rogier van der Weyden*, Brux. 1856. — PINCHART, *Roger de la Pasture*, Brux. 1876. — L. MAETERLINCK, *Les ymaigiers de Tournay et Roger van der Weyden* (*Mémoire couronné à l'Académie royale de Belgique*), 1900. — *Bibliotheca reformatoria neerlandica*, 's-Gravenh. 1905, Dl. III (V. d. Weyden). — *Gazette des Beaux-arts*, 1907, Sept. (Roger v. d. Weyden). — A. WAUTERS, *Thierri Bouts ou de Harlem*, Brux. 1863. — C. ED. TAUREL, *Het laatste Avondmaal door Dirc Bouts*, in *De christelijke kunst in Holland en Vlaanderen*. — K. VOLL, *Die Altniederländische Malerei*, Leipz. 1906 (over Bouts). — RENOUVIER, *Les peintres de l'école hollandaise, Gérard de Saint Jean et la Resurrection de Lazare*, Par. 1857. — WAAGEN, *Les peintures du retable des chevaliers de Saint-Jean de Harlem au musée de Vienne*, Vienne, 1866. — J. A. ALBERDINGK THIJM, *Het zoenoffer des Nieuwen Verbonds* in *De Christelijke kunst in Holland en Vlaanderen*. — DURAND-GRÉVILLE, *Albert van Ouwater en Gérard de Saint-Jean*, in de *Revue de l'art ancien et moderne*, Par. 1904, T. II. — L. BALET, *Geertgen tot Sint Jans*, 's-Grav. 1910 — W. H. JAMES WEALE, *De heilige Christoforus*, door Hans Memlinc, in *De Christelijke kunst in Holland en Vlaanderen*. — L. KAEMMERER, *Memling*, Leipz. 1899. — W. H. J. WEALE, *Hans Memlinc*, Lond. 1901. — *Gazette des Beaux-arts*, Par. 1908, Oct.; 1910, Juin (Memlinc). — A. WAUTERS, *Hugues Van der Goes*, Brux. 1872. —



De aanbidding der Drie Koningen, door onbekend meester. XVe Eeuw. Rijksmuseum. (Blz. 179).



De kerk van St. Lorenzo te Florence, van binnen. (Blz. 189).

FIRMENICH-RICHARTZ, *Van der Goes* in de *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1897. — J. DESTRÉE, *Een verloren origineel van Hugo van der Goes* (*Onze kunst*, Jrg. 13 [1914], Dl. 25). — M. GOSSART, *Jean Gossart*, Lille, 1903. — *Burlington Magazine*, 1908, March (Jan Gossart). — E. VON BODENHAUSEN, *Gerard David und seine Schule*, Münch. 1907. — F. DULBERG, *Die Leydener Malerschule*, Berl. 1899 (over Cornelis Engelbrechts). — TH. VOLBEHR, *Lucas von Leyden*, Hamb. 1888. — MAX ROOSES, *De Hollandsche Meesters in de ermitage te St. Petersburg, Lucas van Leyden* (*Elsevier's maandschrift*, Jrg. XI, Nr. 4, Apr. 1901. — *Burlington Magazine*, Lond. 1910, Sept. (Jeroen Bosch). — MARIA VIOLA, *„De heilige geboorte" van Jeroen Bosch* (*Van onzen tijd*, Dl. XIII). — M. GOSSART, *Hieronymus Bosch*, Lille, 1907. — *Peintures murales dans l'église paroissiale de St. Jacques à Utrecht*, décalquées par. Th. H. T. van Riemsdijk, publ. par. W. Pleyte, Leid. 1874, fol. — J. SIX, *Bericht omtrent schilderingen in de kap van de Zuiderkerk te Enkhuizen* (*Bulletin Ned. Oudheidkundigen Bond*, Jrg. 7, 8 [1914, 1915]). — *Monuments typographiques des Pays-Bas, au quinzième siècle, collection de facsimiles par* I. W. Holtrop, La Haye, 1868, 4°. — W. NIJHOFF, *L'art typographique dans les Pays-Bas* (1500—1540), La Haye, 1902—. — *Curiosités du musée d'Amsterdam, facsimiles d'estampes de maîtres inconnus du 15e siècle*, édités par J. W. Kaiser, Utr. s. a., fol. — L. DELISLE, *Les livres d'heures du duc de Berry*, Par. 1884. — W. VOGELSANG, *Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters*, Strassb. 1899 (Heft. 18 der *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*). — CAMPBELL-DODGSON, *Catalogue of early German and Flemish Woodcuts in the British Museum*, 1903, Vol. I; 1911, vol. II. — G. F. WARNER, *Illuminated manuscripts in the British museum, miniatures, borders and initials*, reproduced in gold and colours, Lond. 1900—1904; series I—IV, fol. — H. MARTIN, *Les miniaturistes français*, Par. 1906 (met 35 pl.). — A. HASELOFF, *La miniature du XIIe au XIVe siècle*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1906, T. II, P. I, p. 297—371. — H. BOUCHOT, *La gravure et l'estampe*, *bij* Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1907, T. III, P. I, p. 327—342. — N. BEETS, *De houtsneden in Vorsterman's bijbel van 1528 ; afbeeldingen der prenten van Lucas van Leiden*, e. a., Amst. 1916.

HOOFDSTUK XXXIII.

DE ITALIAANSCHE VROEGE RENAISSANCE IN DE BOUWKUNST.

De renaissance is ontstaan in Italië, het land waarin de Gothiek nooit recht had gebloeid. Zij was er altijd beschouwd geworden als een produkt van vreemde herkomst.

De liefde voor de schoonheden der antieke kunst moge lang gesluimerd hebben, geheel gestorven is zij in het land van Virgilius nooit. Kunstwerken als die van Nikolaas van Pisa († 1278) worden toegeschreven aan den voortdurenden latenten invloed der Oudheid. Van hem is de beroemde kansel met het relief, voorstellende de geboorte van Christus, in het baptisterium te Pisa [1]). Andere voorbeelden van den invloed der Romeinsche kunst in de middeleeuwen zijn het portaal der kathedraal te Aix, en de gevel der kerk te St. Gilles, beide uit de 12de eeuw [2]). Doet de buste van Petrus de Vineis, uit de dertiende eeuw, in het museo Campano in Z.-Italië denken aan den bekenden Griekschen kop van Sophocles? Komt aan den bouwval van Castel del monte, eens het paleis van Frederik II, geen deuromlijsting voor, die men op het eerste gezicht voor een werk der renaissance zou houden? Doet de bronzen deur van Benevento, met hare tafereelen uit het leven van Jezus, bijv. zijne begrafenis, Opstanding en Hemelvaart, niet denken aan de vroeg-renaissance in hare beste uitingen? Is de ambon of het voorlezers-gestoelte te Dominaco in de Abruzzen niet bewerkt naar motieven van de Grieksch-Romeinsche traditie? [3]) Men mag aannemen, dat de herinneringen aan den bloeitijd van het Romeinsche rijk te grootsch en te heerlijk waren, dan dat de bewondering daarvoor ooit geheel kon worden uitgebluscht. Van

---

[1]) Müntz, *Histoire de l'art pendant la renaissance*, T. I, p. 222 s.

[2]) Dehio, *Kunstgeschichte*, II, T. 32.

[3]) De bedoelde kunstwerken bij Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Par. 1904, T. I, p. 713, 733, 425, 568.

Karel den Groote en Otto III weten wij, dat zij gedroomd hebben van eene herleving der oude kunst en letteren. Paus Silvester II, de vriend van den laatste, had als scholarch te Reims zijne leerlingen ijverig in de kennis der Romeinsche letterkunde onderwezen. De kunstvaardige bisschop Bernward van Hildesheim, tijdgenoot en vriend van denzelfden keizer, had de zuil van Trajanus als model genomen voor een van zijne werken. De herleving van de geleerde beoefening van het Romeinsche recht sedert de XIIde eeuw aan de universiteit te Bologna en elders kon op de verbreiding van de kennis der Oudheid slechts een gunstigen invloed oefenen. Tegenover pogingen als die van keizer Frederik I Barbarossa om zich met het absolute gezag der oude Romeinsche keizers te laten bekleeden, stonden die van Arnold van Brescia in de XIIde eeuw, van Cola di Rienzi in de XIIIde eeuw om de republiek te doen herboren worden. De zoo even besproken kunstwerken in Zuid-Italië wijzen er op, dat ook keizer Frederik II de herleving van de schoonheid der klassieken als een ideaal moet gekoesterd hebben. Was de roeping van den Romeinschen keizer voor de geheele beschaafde wereld, zooals zij geschilderd werd in de „Monarchia" van Dante, en den „Defensor pacis" van Marsilius van Padua, niet verheven? In zulk een tijd werden de toonaangevende kringen rijp voor eene hartstochtelijke geestdrift voor het verre verleden, waaraan het Colosseum, De boog van Titus, die van Septimius Severus en Constantijn, het Pantheon, de grafteekenen der Via Appia en andere monumenten herinnerden. Te verwonderen is het dan ook niet, dat Petrarca (1304—1374), de erfgenaam van Dante's dichterroem, die zorgvuldig handschriften verzamelde van de beste Latijnsche schrijvers of ze eigenhandig afschreef, ronddwaalde tusschen Rome's bouwvallen, en zich idealen schiep van een wedergeboorte der oude wereld, zoo schoon, zoo liefelijk als zij krachtens de verbeelding hem voor oogen zweefde.

Er ontbrak nog maar aan, dat men in de bouwkunst, en in al de kunsten welke van haar afhangen, ernstig de hand aan het werk sloeg om de oude voorbeelden in toepassing te brengen, en de fraaie vormen van het verleden aan te wenden bij hetgeen geschapen werd voor de behoeften van het heden. Hiermede is een begin gemaakt te Florence, door kunstenaars die de be-

scherming genoten van Cosimo de Medici, en wel door Filippo Brunellesco (1377—1446) en anderen. Uit een oogpunt van constructie was de renaissance eer achteruitgang dan vooruitgang. Men keerde terug tot de eenvoudige constructie der Grieksche tempels, uit den tijd, toen de leer van druk en tegendruk nog zeer onontwikkeld was, en de architekten het niet waagden, hunne gebouwen aan eenigen zijdruk bloot te stellen. Hoogstens paste men ronde bogen en de wieggewelven der Romeinen toe. Vooral in het eerste tijdperk, in de XVde eeuw, werd gestreefd naar den meest mogelijken eenvoud. Het scheppen van een bouwwerk werd de oplossing van een gemakkelijk wiskunstig vraagstuk, het arbeiden met geometrische lijnen die men als door de natuur zelf aan de hand gedaan beschouwde: de rechte lijn en de cirkel. Uitstekende deelen, onregelmatigheden aan den buitenkant der gebouwen werden vermeden. Men begeerde de buitenwanden der gebouwen als vlakken te zien. Slechts werd de schoonheid gezocht in de eenheid, in de harmonie der deelen van het geheel. Ornamenten werden in den beginne aan den buitenkant spaarzaam aangebracht. Toch waren deze het die, weldra in toenemenden rijkdom aangewend, aan renaissance-gebouwen dikwijls groote bekoorlijkheid verleenden. Van de renaissance bouwkunst kan men zeggen, dat de natuur beter was dan de leer. Overweegt men vanwaar zij uitging: navolging der Ouden, toepassing van primitieve architektonische regelen, dan moet men zich verwonderen over de fraaie scheppingen welke zij heeft voortgebracht. Maar dit wordt verklaard door den echten kunstenaarsaanleg der bouwmeesters, die, in weerwil van minder goede stelregels, uit zichzelf de heerlijkste dingen wist te bereiken. Men bleef dan ook werkelijk niet bij de navolging der Ouden staan. Men schiep nieuwe, zelfstandige kunstwerken. En de zucht om het hoogste na te streven, bracht er toe om ook het fraaiste als model te nemen, nl. de koepels. Het is waar dat de meeste koepels der renaissance vrij eenvoudig van constructie zijn. Eene nieuwe ontwikkeling verkreeg deze bouworde aan den dom te Florence. Te voren was het grondvlak waarboven de koepel werd opgetrokken beperkt binnen de afmetingen der „Vierung", of van het vierkant dat gevormd wordt waar middenschip en dwarsschip elkander ontmoeten. Maar Brunellesco gaf aan den koepel te Florence als middellijn de

geheele breedte van het langhuis. Slechts enkele koepels zijn aangebracht, zooals die op de St. Pieterskerk te Rome, waarvan het verheven samenstel de beste Byzantijnsche voorbeelden verre overtreft.

Contreforten, luchtbogen, spitsbooggewelven vervielen. Men keerde terug tot de platte zoldering der Grieksche tempels of de zichtbare gebinten van het zadeldak der Romeinsche basilica, welke men liet dragen door ronde kolommen van Dorische, Ionische, Korinthische of Romeinsche orde. De veelhoekige pijlers der Gothiek verdwenen dus. In plaats van door een horizontalen architraaf werd soms de bovenbouw op de kolommen geschraagd door rondbogen. Hetzij om als het ware eene herinnering aan den architraaf te bewaren, hetzij om eene grootere hoogte te kunnen bereiken, hetzij om betwistbare aesthetische redenen, werd boven de kapiteelen een hoog lijstwerk aangebracht, meest in rechte lijnen, dat op ons den indruk maakt van een kapiteel op een kapiteel. Men zie dit in de kerk van S. Lorenzo te Florence, door Brunellesco, aan het voorportaal van S. Maria delle Gratie te Arezzo [1]) en elders.

Het grondvlak der kerken werd overgenomen van de Gothiek. In de plaats van het Latijnsche kruis hield men zich soms aan het Grieksche, en bouwde dan een koepel boven het midden. Dikwijls werd de koepelbouw zoo overheerschend, dat de geheele kerk op het grondvlak van een regelmatigen veelhoek er om heen werd gegroepeerd [2]). In het algemeen veroorloofde men zich ten opzichte van het grondvlak wel eenige vrijheden. Bij de kerken met Latijnsch kruis tot grondslag werden dikwijls het dwarsschip en het koor zeer ingekort. Het koor werd rechthoekig afgesloten. Men aanschouwt dit bijv. aan S. Paolino te Lucca (1522), door Baccio da Montelupo [3]). Ronde absiden, kapellenkransen, en alle verdere bijgebouwen werden vermeden, om aan de buitenmuren zooveel mogelijk een vlak aanzien te geven, hetgeen waarlijk niet strekte om de schoonheid, of ten minste de schilderachtigheid te verhoogen.

De ornamenten der vroeg-renaissance bestonden o. a. uit fraaie pilasters, hetzij gegroefd òf met beeldhouwwerk versierd,

---

[1]) Müntz, T. I, p. 451; Dehio, *Kunstgeschichte*, III, *Die Renaissance in Italien*, T. 1, 12.
[2]) Dehio, *Kunstgeschichte*, III, T. 4, 6, 7.
[3]) Dehio, T. 1.

vooral aangewend bij deur- of vensteromlijsting, waarin men dikwijls den keurigsten smaak tentoonspreidde. De bovenrand der deurlijst bestond uit een versierden horizontalen architraaf, soms bekroond door een driehoekig tympanon, of ook wel door een halfcirkelvormig met een driehoekig tympanon er boven. Verwezen worde naar het portaal van S. Croce te Florence, en verder die van den dom te Como, van S. Andrea te Mantua en de Certosa te Pavia [1]). Ieder tympanon bood plaats voor beeldhouwwerk dat in den goeden tijd steeds op de soberste wijze, maar in smaakvolle lijnen behandeld was. De bovenlijst van een venster was altijd een rondboog, soms in twee kleine boogjes verdeeld. Boven de vensters aan den buitenkant een horizontale lijst, straks ook wel een driehoek boven ieder raam. De Gothieke venstertraceeringen werden verbannen, waardoor de werking van het licht vereenvoudigd werd, en de mysterieuze schakeeringen verdwenen. Hoogstens werd een kruis aangebracht. Fraai werkten de cassetten, vierkante vakjes, al of niet met bloemen gevuld, in de rondbogen en wieggewelven.

Als ornamenten aan den buitenkant had men verder horizontale lijsten, die als het ware de verdeeling in verdiepingen zichtbaar aanwezen, bloemguirlandes, door „putti" of naakte kindergestalten opgehouden, en medaillons met bas-reliefs. In den besten tijd werden deze dingen zoo laag mogelijk gehouden, de medaillons met reliefs zelfs in eene holte geplaatst om de vlakte van den muur zoo weinig mogelijk te breken. Verder had men enkele diergestalten, arabesken, palmtakken, laurierkransen, vazen, bloemenmanden — alle ornamenten die men van de gedenkteekenen der Oudheid had afgezien. Aan de middeleeuwen ontleende men er slechts enkele: engelen, cherubijnenkopjes, en een paar symbolen, zooals de pelikaan. Het aantal ornamenten, door de meesters der vroeg-renaissance zelf gevonden, is uiterst gering.

Ten laatste dient vermeld, dat de oudste renaissance-gebouwen van buiten de ruwe steenen vertoonen van den zoogenaamden rustica-bouw. Werd dit opzettelijk aangebracht om ook in dit opzicht de oudste Grieksche tempels, zooals het Erychtheion en andere, waarbij de buitenmuren inderdaad bestonden uit

---

[1]) Dehio, *Kunstgeschichte*, III, T. 28.

zorgvuldig boven elkaar gestapelde ruwe steenblokken, na te bootsen?

Filippo Brunellesco was de eerste groote bouwmeester der renaissance. Hij drukte zijn stempel op de voortbrengselen dezer kunst voor verscheidene geslachten. Zijne werken werden de modellen, en men volgde ze na zoowel in de gebreken als in de deugden. Hij was het die boven den Gothieken dom van Florence met groot architektonisch talent den grootschen koepel aanbracht. Hij bouwde de kerk van S. Lorenzo, een heerlijk mooi gebouw. Het heeft geen beschilderde wanden; men aanschouwt dus witte muren; kolommen, pilasters en lijsten zijn zachtgrijs gekleurd. Dat men heeft nagelaten de wanden van schilderwerk te voorzien komt in kerken van N. Italië meer voor. Het „Hospitaal der onschuldige kinderen", en de bevallige kapel der familie Pazzi [1]), beide te Florence, zijn mede van Brunellesco. De bedoelde kapel is, ook van buiten, uiterst bevallig, van binnen tamelijk hoog en ruim, versierd met medaillons in gebakken aarde van Luca della Robbia.

Naast hem moet genoemd worden zijn jongere tijdgenoot Leon Battista Alberti (1404—1472), een geleerde die de bouwkunst ook theoretisch heeft behandeld; daar hij de schrijver was van een boek „De re aedificatoria" [2]). Wel niet zeer gelukkig was zijne taak de kerken van S. Francesco te Rimini [3]), en die van S. Maria Novella te Florence, die van binnen Gothiek waren, van buiten in renaissance-stijl te vervormen en te voltooien [4]). Bij eene strenge navolging der antieken kan hem een gekuischte smaak niet worden ontzegd. De kerk van S. Andrea te Mantua werd geheel door hem gebouwd. De strenge voorgevel [5]) doet reeds denken aan dat klassicisme, dat later door de werken van Palladio en de zijnen inheemsch worden zou. Gelukkig heeft de vroege renaissance te veel bloeiende en weelderige levenskracht bezeten, is zij lang te levenslustig en te vroolijk geweest om zich in die koude vormen te laten opsluiten.

Ten laatste zij opgemerkt, dat de vroege renaissance hare sprekendste bouwwerken heeft voortgebracht op wereldlijk gebied, in stadhuizen en paleizen, zooals in palazzo Strozzi te

---

[1]) Müntz, T. I, p. 385, 452 *s*.
[2]) E. Förster, *Geschichte der Italienischen Kunst*, Leipz. 1872, Bd. III, S. 38.
[3]) Müntz, T. I, p. 407. [4]) Förster, S. 33—39. [5]) Dehio, III, T. 3.

Florence door Benedetto da Majano, en palazzo Riccardi aldaar door Michelozzo (omstr. 1440) [1]. Velen houden het er voor, dat dit samenhangt met haar diepste wezen, daar zij meer wereldsch- dan geestelijk of kerkelijk gezind was.

[1] Dehio, III, T. 15.

FÖRSTER, *Geschichte der Italienischen Kunst*, Leipz. 1869—1878, 5 Bde. — STRACK, *Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien*, Berl. 1882, (1 vol. tekst en een atlas). — MÜNTZ, *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, Par. 1885. — REDTENBACHER, *Die Architektur der italiänischen Renaissance; Entwickelungsgeschichte und Formenlehre derselben*, Frankf. 1886. — SCHÜTZ, *Die Renaissance in Italien*, Par. 1886, 4 vols. fol. (platenatlas). — A. MELANI, *Architettura italiana*, Milano, 1887, 2 vols. — E. MÜNTZ, *L'architecture, De Brunellesco à Bramante*, in zijne *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Par. 1889, Italie, I, p. 369—488. — BURCKHARDT, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttg. 1891. — BURCKHARDT und BODE, *Der Cicerone*, Leipz. 1893. — L. COURAJOD, *Leçons professées à l'école du Louvre*, T. II, *Origines de la Renaissance*, 1901. — EBE, *Der deutsche Cicerone*, Leipz. 1902. — BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Par. 1904, T. I. — T. F. BUMPUS, *The cathedrals and churches of northern Italy*, Lond. [1907], m. pl. — G. VON BEZOLD, *Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien*, Leipz. 1908 (*Handbuch der Architektur*). — J. A. SYMONDS, *Renaissance in Italy*, Lond. 1911. — A. HAUPT, *Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland*, Berl. 1916—, Heft I (*Handbuch der Kunstwissenschaft*). — JANITSCHEK, *Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften*, Wien, 1877. — *Opere volgari di Leon Battista Alberti*, Fir. 1843—1849, 6 vols. — A. DE REUMONT, *Lorenzo de' Medici il Magnifico*, Leipz. 1883. — NARDINI-DESPOTTI MOSPIGNOTTI, *Filippo di Ser Brunellesco e la cupola del duomo di Firenze*, Livorno, 1885. — H. VON GEYMÜLLER, *Raffaello Sanzio studiato come architetto*, Milano, 1883. — L. DE LABORDE, *La Renaissance des arts à la cour de France*, 1850—1855, 2 vols. — ROUYER et DARCEL, *L'art architectural en France depuis François Ier jusqu'à Louis XIV*, Par. 1863—1866, 2 vols., 4°. — BERTY, *La Renaissance monumentale en France*, Par. 1864, 2 vols., fol. — MRS. MARK PATTISON, *Renaissance of Art in France*, Lond. 1879, 2 vols. — C. MARTIN, *La Renaissance en France; l'architecture et la decoration*, Par. [1909—1914], série 1—2, fol. (m. 100 pl.). — A. GOTCH, *L'architecture de la Renaissance en Angleterre*, Batsford, 1894, fol. — E. BERTAUX, *La renaissance en Espagne et en Portugal*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1911, T. IV, P. II, p. 817—989.

HOOFDSTUK XXXIV.

HET BEELDHOUWWERK DER ITALIAANSCHE VROEG-RENAISSANCE.

Rijker dan ergens elders ontwikkelde zich de beeldhouwkunst in Italië, ook nog in het tijdperk der vroege renaissance. In de eerste plaats dienen de werken van Jacopo della Quercia genoemd te worden [1]). Van hem bestaan bas-reliefs aan den voorgevel der kerk van S. Petronio te Bologna. De schijnbare onbeholpenheid moet voor een deel verklaard worden uit navolging van de reliefs der Ouden, waarin immers evenals hier alle beelden gesteld zijn op denzelfden grond. Dat de kunstenaar de Ouden goed bestudeerd had, blijkt uit de stoutheid waarmede hij zich waagt aan naakte figuren, alsmede uit de détails van de spaarzame kleedingstukken welke hij toch nog geeft. Men zie dit aan de verdrijving van Adam en Eva uit het Paradijs, de Vlucht naar Egypte en andere werken [2]). Veel losser van de Antieken schijnen de Della Robbia's geweest te zijn, eene geheele kunstenaarsfamilie, die voornamelijk werkte in gebakken aarde. Eene belangrijke hoogte werd reeds bereikt door Luca della Robbia. Reeds werden zijne medaillons in de kapel der familie Pazzi te Florence vermeld. De figuren zijn wit op blauwen grond; halflevensgroot. Alleen de 4 evangelisten hebben wat meer kleuren en zijn grooter. De 12 kleinere bevatten heerlijke figuren, uitvoerig gedaan. Heerlijk mag men ook zijne reliefs noemen van halflevensgroote zingende engelengroepen aan de tribune voor de zangers in den dom te Florence, tegenwoordig in het museum van den dom aldaar. Ze werden vervaardigd na 1431. Het materiaal is hier marmer [3]). Een zacht realisme gaat hier gepaard met een welgeslaagd streven om reine zielsverheffing uit te drukken.

Een geheel nieuwe weg wordt ingeslagen door Lorenzo Ghi-

[1]) L. Weber, *Bologna*, Leipz. 1902, S. 70 f.

[2]) Müntz, T. I, p. 261; Dehio, III, T. 35. [3]) Dehio, III, T. 41—44.

berti (1378—1455). Als een echt kunstenaar der renaissance heeft hij een warme liefde voor de natuur. Hij heeft ook eene diepere studie gemaakt van de menschelijke gestalte, en durft het wagen lichaamsdeelen af te beelden in het raccourci, om zoo nabij mogelijk aan de werkelijkheid te komen. Niemand wist fraaier plooien in de gewaden te leggen dan hij. Verder was hij meer dan iemand anders geïnspireerd door de kunst der Ouden, door de harmonie, de regelmaat, de ingehouden kracht, de juiste proportiën en fraaie lijnen van het menschelijke lichaam, en de ideale, algemeen menschelijke uitdrukking der aangezichten, die aan voortbrengselen der Grieksche kunst uit den besten tijd vallen op te merken. Zoover was Ghiberti gevorderd toen hij tafereelen op de eerste bronzen deur van het baptisterium te Florence vervaardigde [1]). Bij de tafereelen der beroemde tweede bronzen deur aan hetzelfde gebouw sloeg hij een geheel nieuwen weg in. Het nieuwe was hierin gelegen, dat hij het waagde zijne reliefs te behandelen als een soort van schilderstukken in metaal of marmer, met een voorgrond, midden- en achtergrond. Deze wijze van behandeling, door Ghiberti het eerst toegepast, is verder door alle beeldhouwers der renaissance nagevolgd. (Eerst in de 19de eeuw, te weten sedert Thorwaldsen, is men tot het voorbeeld der Grieksche reliefs teruggekeerd). De laatstelijk bedoelde deur te Florence telt in het geheel 10 tafereelen, het eene al fraaier dan het andere. Heerlijk is de schepping van Eva, waarbij de engelen van alle kanten komen toesnellen om dit wonder van schoonheid te aanschouwen; niet minder fraai het offer van Abraham, met eene liefelijke voorstelling van bosch en berg; de zegen van Jakob, waarop ook vrouwenfiguren voorkomen van zeldzame bevalligheid, enz. Evenals elders wordt ook hier op hetzelfde tafereel meer dan één handeling afgebeeld.

Meer realistisch is Donatello (1386—1468). In zijne beeldhouwwerken wordt weder waargenomen wat ook reeds te zien is in de voortbrengselen der Grieksche kunst uit latere tijden, een streven nl. naar uitdrukking in de gelaatstrekken. Het algemeen menschelijke maakt plaats voor het portret. Zelfs voor het onbehagelijke deinsde hij niet terug, zoo weinig dat hem

---

[1]) A. Philippi, *Florenz*, Leipz. 1903, S. 98.



Ghiberti, Bronzen deur aan het Doophuis te Florence. Fragment: Abraham's offerande. (Blz. 192).



Zingende engelen. Bas-relief van Luca della Robbia, in het museum te Florence. (Blz. 191).



Maria met het kind Jezus. Gepolychromeerd relief van Italiaanschen meester in het Louvre. (Blz. 193).

door Förster verweten wordt: zijn ijver voor waarheid dreef hem voort tot een „Cultus des hässlichen", wat stellig overdreven is [1]). De uiterste bevalligheid kenmerkt zijne engelen aan een cantoria of zangerstribune, tegenwoordig in het museum van den dom te Florence (de cantoria van Luca della Robbia en die van Donatello hangen tegenover elkaar). De grondstof is wit marmer, met eenig gekleurd inlegsel. De figuren zijn halflevensgroot. Donatello's levensgroote marmeren beeld van St. George, gemaakt voor Or San Michele aldaar, stelt den militairen heilige voor in fiere rustige houding. Strakke onbeweeglijkheid is evenzeer vermeden als al te groote levendigheid. Zijn Jeremia aan den klokketoren te Florence is van een extreem realisme; waarschijnlijk is het aangehaalde oordeel van Förster op dit en dergelijke werken gegrond. Een portret is de buste van Niccolò da Uzano (?) in het Bargello. Het doet wonderlijk modern aan, zoodat men het als een werk van onzen tijd zou kunnen beschouwen. De grondstof is gebakken aarde, met olieverf beschilderd. Het beeld is ongeveer levensgroot, en draagt een rooden mantel. Het geheel is zeldzaam levendig. Dat hij ook vrome stemming wist uit te drukken en bij anderen te wekken, blijkt uit zijn „Christus in banden", in de kerk van St. Antonius te Padua, en zijne Verkondiging aan Maria, in S. Croce te Florence [2]). Dit laatste is een relief in zandsteen, grijs met wat zacht goud. De figuren zijn levensgroot en van ongemeene bevalligheid. Maria is hier geen kind meer (zooals in sommige middeleeuwsche kunstwerken), maar eene vrouw. Er is veel stemming in dit werk.

Nog dient Verrocchio (1435—1488) hier genoemd te worden. Van hem is de sarkofaag van Pietro de Médicis in de sacristie van S. Lorenzo te Florence [3]), en een bevallige halflevensgroote David in brons, in het Bargello [4]). Matteo Civitali (1431—1501) vervaardigde een voortreffelijken St. Sebastiaan. Een prachtig gepolychromeerd Moeder-Gods-beeld in relief, in het Louvre te Parijs [5]), is van een onbekenden meester.

Heerlijk is de marmeren kansel van Benedetto da Majano

---

[1]) Förster, *Italienische Kunst*, Bd. III. [2]) Dehio, III, T. 39—41.
[3]) Müntz, T. II, p. 349; vergel. T. I, p. 59. [4]) Kraus, *Christliche Kunst*, II, 2, S. 227.
[5]) Müntz, T. I, p. 508.

(1475) in S. Croce te Florence, de fraaiste kansel van Italië, die als model heeft gediend voor vele andere, ook in Nederland. Op vijf van de zes zijden zijn tusschen gecanneleerde Korinthische kolommen tafereelen uit het leven van den H. Franciscus aangebracht: de bevestiging van zijnen ordesregel door den paus, de vuurproef voor den sultan, enz. De kleur is bruin, evenals die van de pijlers der kerk; alleen aan de friezen, onder en boven de reliefs, is de grond zacht goud [1]).

Uit den tijd der vroeg-renaissance dagteekenen verscheidene smaakvolle grafteekenen. Meestal zijn ze sober, soms tamelijk rijk van beelden en ornamenten voorzien, maar altijd vertoonen zij eene keurigheid in de aangewende middelen, eene matiging, welke in de monumenten van lateren oorsprong dikwijls gemist worden. De graftomben van eenige rijke dogen van Venetië maken hierop eene uitzondering. Maar bij alle overlading wordt de goede smaak in de onderdeelen thans nog niet geschonden. Eenige fraaie voorbeelden zijn afgebeeld door Tobias Fendt [2]). Beroemd is het grafteeken van kardinaal De la Rovère, door Mino da Fiesole, 1477, en dat van Ascanio Sforza door Andrea Sansovino, (1505) [3]), beide in de kerk van S. Maria del popolo te Rome.

Leerzaam is de vergelijking van een drietal voorstellingen van de beweening van Christus. De eerste, een relief te Verona [4]), is nog gehouden in strakke vormen; alle figuren hebben eene rustige houding. De tweede is een beschilderde groep in gebakken aarde, van Guido Mazzoni (1450—1528), in de kerk van S. Giovanni te Modena. Deze voorstelling is veel levendiger, reeds zeer expressief. Een tweetal vrouwen weeklagen met open mond. Over de grens van den goeden smaak gaat een andere groep in gebakken aarde, door Nicolò dell' Arca († 1494), in de kerk van S. Maria della Vita te Bologna. De meeste personen weenen niet, maar schreeuwen en maken heftige gebaren. Al te veel uitdrukking!

---

1) Dehio, III, T. 30; Förster, Bd. III, S. 106.
2) *Monumenta sepulchrorum*, per Tob. Fendt Vratislaviensem, 1574, fol.
3) Dehio, III, T. 34. 4) Dehio, III, T. 50.

E. Müntz, *La sculpture de Donatello à Verrocchio*, in zijne *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Par. 1889, Italie, I, p. 489—586. — Gaye, *Carteggio-*

inedito di Artisti dei secoli XIV, XV e XVI, Fir. 1839—1840, 3 vol. — NICOLAI, *Das ornament der italienischen kunst des XVten Jahrhunderts*, Dresd. 1882, fol. — N. RONDOT, *Les sculptures de Lyon du XIVe au XVIIIe siècle*, Par. 1884. — RAYMOND KOECHLIN et J. J. MARQUET DE VASSELOT, *La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale*, Par. 1900. — F. BURGER, *Fr. Laurana, eine Studie zur italienischen Quatrocento-skulptur*, Strassb. 1907. — G. DURAND, *La Picardie monumentale*, Par. 1911, fol., T. IV, *Arrondissement d'Abbeville* (Saint-Ricquier). — CAVALLUCI et MOLINIER, *Les Della Robbia*, Par. 1884. — COURAJOD, *La Polychromie dans la statuaire du Moyen âge et de la Renaissance*, Par. 1888. — PERKINS, *Ghiberti et son école*, Par. 1886. — E. MÜNTZ, *La sculpture de Verrocchio à Michel Ange*, in zijn *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Par. 1891, Italie, II. p. 441—558. — SEMPER, *Die Vorläufer Donatellos*, Leipz. 1870. — E. MÜNTZ, *Les Artistes célèbres. Donatello*, Par. 1885. — *Monumenta sepulchrorum*, per Tob. Fendt Vratislaviensem, 1574, fol. — VON TSCHUDI, *Donatello e la Critica moderna*, Tur. 1887. — SEMRAU, *Donatello's Kanzeln in San Lorenzo*, Breslau [1889]. — P. DURRIEU, *Un Tableau de l'atelier de Verrocchio au Musée du Louvre*, Par. 1883. — YRIARTE, *Sculpture italienne au XVe siècle : Matteo Civitali*, Par. 1886, 4°. — H. STEIN, *Jean Goujon et la maison de Diane de Poitiers*, Par. 1890. — A. PHILIPPI, *Florenz*, Leipz. 1903. — L. WEBER, *Bologna*, Leipz. 1902.

HOOFDSTUK XXXV.

DE SCHILDERKUNST DER ITALIAANSCHE VROEG-RENAISSANCE.

Lang heeft de Italiaansche schilderkunst onder den invloed der Grieken gestaan. Dit beteekent, dat zij vasthield aan strakke, overgeleverde vormen, en den band met de natuur verloren had. Hierin is door de renaissance eene geweldige verandering gekomen. De eerste die, zij het ook nog schuchter, een nieuwe richting insloeg, was Cimabue (Madonna in de Akademie te Florence, fresco's in de kerk van St. Franciskus te Assisi) [1]). Veel verder ging zijn leerling Giotto (geb. 1266, gest. 1337), die aan zijne figuren natuurlijke standen gaf, ze dramatisch wist te groepeeren, in houding en gebaren reeds eenige gemoedsaandoening wist uit te drukken, en door de plooien der gewaden heen de lichaamsvormen deed uitkomen. Hij schilderde à fresco op de muren. De bedoelde eigenschappen ontmoet men reeds in zijne Begroeting van Elizabeth, en zijne Opwekking van Lazarus te Padua. Grootscher en vrijer ontwikkelt hij zijne kracht in de beschildering der kerk van St.-Franciscus te Assisi: in het Huwelijk van Franciscus met de Armoede, het Afscheid van zijn vader, den Dood van Celano, de Prediking voor de vogels, den Droom van Innocentius III, het Afscheid van St. Clara, enz. [2]). Het voornaamste werk van Giotto bevindt zich op de wanden van S. Croce te Florence. Het zijn voorstellingen uit het leven van Johannes den Dooper en Johannes den evangelist: „die schönsten Gemälde des 14. Jahrhunderts". De figuren zijn levensgroot, geschilderd in aangename kleuren. Gelijk men dit bij fresco's verwachten mag, geeft de teekening slechts de hoofdlijnen weder. De gezichten zijn nog onbeduidend; slechts is dat van Johannes apostel fraaier en uitvoeriger geschilderd dan dat van de anderen. Merkwaardig is o.a. het

---

[1]) Kraus, II, 2, S. 100 ff.

[2]) Bayet, *Giotto à Assisi*, in de *Revue de l'art ancien et moderne*, 1907, p. 81—92, 116, 203, 205.

Gastmaal van Herodes, dat als ruimte-schildering reeds belangrijke verdienste bezit. Nog meer werken van Giotto vindt men in dezelfde kerk: een Leven van St. Franciscus, in levensgroote figuren, eene krooning van Maria, met kleine figuurtjes. Deze laatste fresco's zijn nog tamelijk stijf.

Giotto's leerling was Taddeo Gaddi († 1366). Van hem zijn fresco's in vijf tafereelen uit het leven van Maria in S. Croce te Florence. Hiertoe behoort eene geboorte van Christus met de komst der herders. Gaddi bereikt evenwel in de groepeering en de houdingen niet dezelfde losheid als Giotto. Diens belangrijkste navolger was Andrea Orcagna († 1368), die in S. Maria Novella te Florence het Laatste oordeel op den wand schilderde. Een zekere kracht valt in de aangezichten op te merken. Overigens zijn de figuren vrij wel opeengestapeld, zoodat de rangschikking kunsteloos mag heeten. — Een stap voorwaarts wordt gedaan door Duccio († omstr. 1320) [1]. Aan hem wordt tegenwoordig de Madonna Ruccellai in S. Maria Novella te Florence toegeschreven. Vroeger hield men dit zeldzaam behagelijke stuk voor een werk van Cimabue. De troon van Maria is hier omringd door een zestal aanbiddende engelen. Groote gelijkenis met dit werk vertoont de hoofdgroep der zoogenaamde Maestà, in het museum te Siena. Met een zekeren uitvoerigheid is reeds iedere engel behandeld. De gelaatstrekken zijn schoon en verraden tevens eene aandoenlijke vroomheid. Zijn beste werk schijnt eene Afneming van het kruis, in de Akademie te Siena, met merkwaardig vrije standen, veel handeling, en groote bevalligheid in de figuren. Het behoort tot eene reeks van 26 tafereelen uit de geschiedenis des Heeren, waarvan hier alleen nog de Verzoeking in de woestijn, het Laatste avondmaal, en de Prediking in de vóórhel genoemd mogen worden.

Bij de verdere ontwikkeling der schilderkunst openbaart zich tweeërlei streven. Eene meer idealistische richting wordt waargenomen bij Fra Angelico; meer realistisch waren Masaccio, Filippino Lippi, Ghirlandajo, Signorelli, Mantegna, e. a. Misschien is het juister te zeggen, dat Fra Angelico zich bij zijne kunstwerken meer liet bezielen door diep religieus gevoel, van die eigenaardige soort, die aan de innig-Roomsche vroomheid der middeleeuwen eigen

[1]) C. H. Weigelt, *Duccio di Buoninsegna*, Leipz. 1911.

was. De anderen waren losser van de kerk, maar vol geestdrift voor de studie der natuur en der Oudheid. Als men hen aan hun eigen aard had overgelaten, zouden zij liefst wereldsche onderwerpen behandeld hebben. Doch aangezien zij door de hoogere geestelijkheid, o. a. door paus Sixtus IV (1471—1484) aan het werk werden gezet, werden zij er van zelf toe geleid hun penseel te wijden aan Bijbelsche en kerkelijke stoffen [1]). De stichtelijke uitwerking schoot er dikwijls bij te kort. De geloovige zielen kunnen moeilijk eene gewijde stemming ontvangen hebben van Bijbelsche voorstellingen, waarop de handeling bijzaak werd tegenover de stoffeering, meestal eene omgeving van fraaie antieke (of liever renaissance-) architectuur, ook wel groepen van personen die met de hoofdzaak weinig of niets te maken hadden, maar enkel waren aangebracht om de sierlijke standen en lijnen te laten bewonderen, die men soms van de tafereelen op antieke vazen had afgezien. De schildering eener geboorte van Maria of van Johannes den Dooper, wordt de schildering van het bezoek van schoone Florentijnsche dames aan de kraamkamer in een fraai renaissance-paleis, of van het rondwandelen van geleerde humanisten onder antieke zuilengangen. Toch is er veel in deze kunst dat eerbied afdwingt. „De kunstenaars", aldus Von Broecker, „ontwikkelen zich steeds meer tot meesters der anatomie en van het perspectief; juistheid in vorm en beweging wordt de groote hoofdzaak voor hen. De figuren die zij scheppen zijn àf; zij hebben iets van standbeelden; voornaam is de geheele verschijning, edel zijn de plooien der gewaden; een trek van antieke rust ligt over de meesten. En thans wordt ook het gelaat tot een spiegel der inwendige persoonlijkheid; steeds scherper en belangwekkender voren graaft zij in het aangezicht. Eene reeks van prachtige karakterkoppen treedt ons voorbij; reeds worden wij gewaar, dat er zich echte portretten onder bevinden. De achtergrond verkrijgt meer beteekenis; nu eens zijn het grootsche, eenzame berglanden, dan zijn het binnenvertrekken in een meesterlijk raccourci, trotsche renaissance-paleizen, die zich op indrukwekkende wijze omhoog verheffen. Alles verraadt het bewuste streven om een indruk van werkelijkheid te geven".

Fra Giovanni Angelico (1387—1455) was monnik in het Domi-

---

[1]) Müntz, T. I, p. 102 s.

nikaner-klooster te Fiesole bij Florence, waarnaar hij dikwijls genoemd wordt. Later verhuisde hij met al de overige broeders naar het S. Marco-klooster binnen de stad, dat hun door Cosimo de'Medici werd geschonken. Het was hetzelfde dat later Hiëronymus Savonarola onder zijne bewoners heeft geteld, en waarbinnen een strenge, vrome geest heerschte. Fra Angelico beschilderde een groot deel van de wanden. Tot de behandelde onderwerpen behooren: Christus aan het kruis (de H. Dominicus omklemt den stam daarvan); een groot tafereel van de kruisiging, met 20 heiligen er op (nog weinig verband, weinig ruimte, en weinig licht); de Aankondiging aan Maria; de voorstelling in den tempel (prachtige uitbeelding van moedertrots en blijde verrukking; fraaien kop van den hoogepriester); Maria met heiligen (koppen vol uitdrukking, maar met weinig afmosfeer of ruimte); Christus als pelgrim; het Laatste Avondmaal des Heeren, enz. Hij was een vruchtbaar kunstenaar, die een aantal groote onderwerpen menigvuldige malen en op onderscheiden wijzen behandelde. Door velen worden zijne werken boven die van eenig ander kunstenaar bewonderd. Hij bezit volkomen de artistieke vaardigheid om door ieder stuk bij den toeschouwer den indruk teweeg te brengen dien hij verlangt. Eene zekere bovenaardsche wijding ligt over al zijne figuren uitgespreid. Zijne Krooning van Maria, in de galerij der Uffizi te Florence, waarop talrijke groepen van zaligen gerangschikt staan, doet aan als eene grootsche symphonie vol hemelsche klanken. Op rijperen leeftijd heeft paus Nikolaas V hem eene kapel laten beschilderen in het Vatikaan. Het zijn twee seriën van voorstellingen, de eene uit het leven van Stephanus, de andere uit het leven van Laurentius.

De figuren zijn bijna levensgroot. De gezichten zijn voor het meerendeel vrij onbeduidend, maar vertoonen wel verscheidenheid en uitdrukking. De figuren der heiligen zijn grooter en hun gelaat is sprekender. Fraaier seriën zijn in den renaissance tijd niet vervaardigd. Er valt in de voorstelling reeds een belangrijk perspectief op te merken, maar het werken met licht en schaduw geschiedt nog gebrekkig. Er openbaart zich een duidelijk parallelisme in: tegenover Stephanus, door den apostel Petrus tot diaken gewijd, staat Laurentius, die dezelfde wijding ontvangt van den paus; men ziet Stephanus aalmoezen uitdeelen aan de armen, en ook Laurentius, enz. Het geheel is een wonderschoon samenstel van liefelijke lijnen en rijke, zachte kleuren, van onovertroffen

bevalligheid, en vol van een roerend vroom gevoel. Geen wonder dat zich voor deze muurschilderingen bijna dagelijks de toeschouwers verdringen!

Een verwonderlijken indruk maakt de fresco-beschildering der Brancacci-kapel in de kerk van S. Maria del Carmine, te Florence, door Masolino, Masaccio en Filippino Lippi. Van Masaccio († 1429) is de verjaging van het eerste menschenpaar uit het Paradijs. Het stuk is vrij klein in vergelijking van de groote stukken die het omringen. Toch zijn Adam en Eva nog levensgroot, gelijk trouwens alle figuren op deze fresco's. De verjagende engel is bloedrood gekleurd. Verder is van Masaccio: „Petrus betaalt de schattingmunt" (Matth. XVII : 24—27), waarover nader. Filippino Lippi schilderde o.a. de opwekking van den koningszoon door den apostel Petrus. De rangschikking in deze fresco's mag gedurfd heeten. Fraaie koppen komen er op voor, sommige prachtig verkort, zooals de hoofdfiguur in laatstgenoemd tafereel. Alles is gehouden in zachte en toch zeer onderscheiden kleuren. „Petrus geneest de kranken", in den donkersten hoek aan den altaarwand, is als atmosfeer of liever als ruimte zeer mooi. Dit geldt ook van den tegenhanger aan den anderen kant van het altaar (Ananias?). De doopsscène rechts boven aan de koorzijde is zeer intiem; treffend zijn hier de verlegen houdingen van sommige personen die ontkleed zijn of het zullen worden. De kroon spant de reeds genoemde betaling van de schattingmunt, verrassend door de rustige standen, de natuurlijke plooien der gewaden, de verheven uitdrukking der aangezichten, kortom door allerlei eigenschappen die herinneren aan de beste voortbrengselen van de kunst der klassieken; dit werk doet den tijd en het land waarin het is ontstaan, vergeten, omdat het behoort tot alle eeuwen.

Filippino Lippi (geb. 1459), niet te verwarren met (zijn vader?) Filippo Lippi [1]), vervaardigde de fresco-schilderijen in de kapel van Filippo Strozzi in de kerk van S. Maria Novella te Florence. Het hoofdonderwerp vormen voorvallen uit de legendarische geschiedenis der apostelen Filippus en Johannes. Het tafereel waarop eerstgenoemde apostel den Duivel verbant [2]), biedt een voorbeeld aan, hoe eene vrij willekeurig aangebrachte omgeving van renaissance architektuur de handeling nagenoeg uit het oog doet verliezen. Deze fresco's, van groote afmetingen, zijn eenigs-

[1]) Kraus, Bd. II, 2, S. 185 f. [2]) Müntz, T. II, p. 656.



Giotto, Ontmoeting van Maria en Elizabeth. Padua. (Blz. 196).



Signorelli, De hellevaart der verdoemden. Orvieto. (Blz. 203).



Mantegna, Jakobus voor den rechter. (Padua). (Blz. 201).

zins druk en overladen, al te levendig; maar de kleuren zijn zacht. De „Verschijning der maagd Maria aan St. Bernard", in de Badia te Florence, ademt een anderen geest. Het wordt door Müntz aangewezen als een voorbeeld bij uitnemendheid van de wijze waarop in de XVde eeuw het godsdienstig gevoel werd uitgedrukt [1]). Uit het landschap op den achtergrond en andere bijzonderheden mag worden afgeleid, dat hij goed bekend was met de Nederlandsche schilderschool, die o.a. door Roger van der Weyden in Italië ingang gevonden, en op velen diepen indruk gemaakt had [2]).

Naast hem moet gesteld worden Domenico Ghirlandajo (1449—1494), de vervaardiger van andere fresco's in de kerk van S. Maria Novella te Florence. Het zijn twee seriën: de eene van het leven van Maria, de andere van het leven van Johannes den Dooper. Fraai is het tafereel der geboorte van Maria; niet minder dat van de geboorte van Johannes. Op dit laatste aanschouwt men Elizabeth op een sierlijk statiebed, in eene rijke Florentijnsche kraamkamer, terwijl aanzienlijke dames haar een bezoek komen brengen. Zelfs de dienstbode is in de bevalligste lijnen geteekend. Ghirlandajo weet reeds prachtig te werken met licht en ruimte, en schildert heerlijke koppen. Sommige vrouwelijke aangezichten zouden door een Nederlander geschilderd kunnen zijn [3]). Aan Ghirlandajo wordt ook eene „Aanbidding der koningen" in het Palazzo Pitti te Florence toegeschreven.

Mantegna (1430—1506) was evenzeer graveur als schilder. Bij hem is de klassieke kunstopvatting zoo diep doorgedrongen, dat men zijne gravures zou kunnen verwarren met de beste afbeeldingen van echte Romeinsche kunstwerken. Dit is het geval met zijn triomftocht van Julius Caesar [4]). Zijne gravure van de geeseling van Christus vertoont een keurig perspectief. Vooral Mantegna plaatst zijne tafereelen gaarne onder eene klassieke architectuur. Op zijn schilderstuk „Jacobus voor den rechter", aanwezig in de kapel degli Eremitani te Padua [5]), is deze fraaie architectonische lijst zoo geheel op hare plaats, dat men haar niet zou willen missen of kunnen wegdenken. Toch is, afgezien van de schoone vormen die worden tentoongesteld, de indruk van het geheel vrij koud.

Bij Mantegna sluit zich Melozzo da Forli aan (1438—1494), de

[1]) Müntz, T. I, p. 5. [2]) Foerster, *Italienische kunst*, Bd. III, S. 331.
[3]) Dehio, III, T. 63. [4]) Dehio, III, T. 70. [5]) Dehio, III, T. 69.

vervaardiger van het fraaie fresco in het Vatikaan, voorstellenden Sixtus IV, die Platina aanstelt tot hoofd der Vatikaansche bibliotheek [1]). Het tafereel is geplaatst tusschen sierlijke pijlers onder eene renaissance-zoldering.

Verrocchio, behalve beeldhouwer ook schilder, beeldde den doop van Jezus door Johannes af, in een sterk realisme, dat het leelijke zeer nabijkomt (in de Accademia di belle Arti te Florence). Alleen de twee bevallige engeltjes links, waarvan er een door Leonardo da Vinci geschilderd heet te zijn, vormen een soort van tegenwicht tegen het onbehagelijke der hoofdfiguren.

Sandro Botticelli (1446—1510) [2]) zou men den schilder der fraaie vrouwengestalten kunnen noemen. Van de talrijke wereldlijke onderwerpen, door hem behandeld mogen hier slechts twee genoemd worden: de geboorte van Venus in de galerij der Uffizi te Florence, en de Lente, in de Accademia aldaar. Deze schilderijen zijn zeer rijk van kleur. Roode mantels steken af tegen het groen der boomen. Alle vrouwenfiguren hebben blond haar en lichtbruine oogen. Op ieder stuk komt een figuur voor in gebloemd gewaad, wat aan de harmonie geen afbreuk doet. Bepaald bont kan men dit werk niet noemen. De figuren zijn alle levensgroot. Vooral in de „Lente" schijnen de lichaamsvormen door de gewaden heen. Uitvoerigheid valt aan het schilderwerk niet op te merken, maar de figuren zijn wat vlak. Van zijne kerkelijke schilderwerken is wellicht het beroemdste de Madonna met het „Magnificat", in de Uffizi te Florence. Terwijl een drietal engelen haar glorie toezingen, plaatsen twee andere haar eene kroon op het hoofd. De vrome uitdrukking op het gelaat der engelen, nog verhoogd door het lied, waarnaar Moeder en Kind aandachtig luisteren, zet aan dit stuk een zeldzame bekoring bij. Eene schilderij van overeenkomstige dispositie, waarin het luisteren naar de hemelsche muziek nog iets meer schijnt te beteekenen, bevindt zich in de Villa Umberto I te Rome. Het wordt slechts toegeschreven „aan de school van Botticelli". De figuren zijn wat vlak. Wij weten, dat dit ook met de ontwijfelbaar echte werken van Botticelli het geval is. Overigens bezit ook deze schilderij eene buitengewone bekoorlijkheid. De voorstelling is poëtisch, en zoo dramatisch, dat men als een zacht geruisch van stemmen meent te hooren. Eenige jaren geleden werd

---

[1]) Müntz, T. I, p. 100; vergel. p. 689—698.

[2]) *Drawings by Sandro Botticelli, with introduction by Lippmann*, Lond. 1896, 4°.

nog eene nieuwe Madonna van Botticelli aan het licht gebracht[1]).

Zelfstandige beteekenis heeft Signorelli (1441—1523). Hij schilderde eene serie voorstellingen van de laatste dingen: de prediking van den Antichrist, de Opstanding der dooden, de hel en de opneming in het Paradijs. Zij stempelen hem tot een voorlooper van Michel Angelo door stoutheid van opvatting, grondige studie der anatomie, gewaagde standen, buitengewone kracht van uitdrukking[2]).

Nog moge hier Benozzo Gozzoli (1420—1498) vermeld worden. Hij schilderde op den N. wand der gangen van het Campo Santo te Pisa 24 voorstellingen uit het Oude Testament in tempera-verf (1469—1485). Tot de vermaardste daarvan behooren: Noach's wijnoogst (eigenlijk eene schitterende voorstelling van een wijnoogst in Toskanen), de vervloeking van Cham, het huwelijk van Jakob en Rachel. Ook de huiskapel van het Palazzo Riccardi te Florence bevat werken van zijne hand, voornamelijk den optocht der Drie Koningen, waarop de schilder gelegenheid vond een aantal Florentijnsche edelen met hun gevolg af te malen.

---

[1]) Venturi, *Une oeuvre inconnue de Botticelli, in de Gazette des beaux arts*, 1907, Juillet.
[2]) Dehio, III, T. 64; Müntz, T. I, p. 704. 909.

Strzygowski, *Cimabue und Rom*, Wien, 1888. — Bayet, *Giotto à Assisi*, in de *Revue de l'art ancien et moderne*, 1907. — E. Müntz, *Italie, les primitifs*, in zijne *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Par. 1889, I. — Erich Frantz, *Geschichte der christlichen Malerei*, Freib. i. Br., 1887, 1894, 2 Bde. (met 2 Dln. platen). — *Klassischer Bilderschatz*, herausg. von F. von Reber und Ad. Bayersdorfer, Münch. 1889—1900, 12 jaargangen van 24 Hefte, fol. — S. Reinach, *Répertoire de peintures du moyen âge et de la Renaissance* (1280—1580), Par. 1905—1907, 2 tom. — Cavalcaselle and Crowe, *History of Painting in Italy*, Lond. 1864—1871, 5 vols. — G. Lafenestre, *La Peinture italienne*, T. I: *Depuis les origines jusqu'à la fin du quinzième siècle*, Par. (in de *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*, par J. Comte). — C. H. Weigelt, *Duccio di Buoninsegna*, Leipz. 1911. — E. Müntz, *La peinture de Masaccio à Mantegna*, in zijne *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Par. 1889, Italie, I, p. 587—674. — E. Foerster, *Denkmale italienischer Malerei vom Verfall der Antike bis zum sechszehnten Jahrhundert*, Leipz. 1870—1882, 4 vol. (platen). — E. Müntz, *La peinture de Mantegna à Raphaël*, in zijne *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Italie, II, p. 559—802. — Luzi, *Il Duomo di Orvieto*, Fir. 1866. — Della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto*, Rom. 1791. — H. Layard, *The Brancacci chapel*, Lond. 1868. — Delaborde, *Des oeuvres et de la manière de Masaccio*, Par. 1876. — Cartier, *Vie de Fra Angelico de Fiesole*, Par. 1857. — M. C. Nieuwbarn, *Leven en werken van fra Angelico* (*Giovanni da Fiesole*), *Studien en Schetsen over Christelijke kunst*, Leid. 1901, m. 30 pl. — Baldanzi, *Delle Pitture di Fra Filippo Lippi*, Prato, 1835. — Schmarsow, *Melozzo da Forli*, Berl. 1886. — Duplessis, *Oeuvres de Mantegna*, Par. 1878. — *Drawings by Sandro Botticelli*, with introduction by Lippmann, Lond. 1896, 4°. — Venturi, *Une oeuvre inconnue de Botticelli*, in de *Gazette des Beaux-arts*, 1907, Juillet. — Vischer, *Luca Signorelli*, Leipz. 1879. — G. Milanesi, *Documenti per la storia dell' Arte senese*, Sienna, 1854—1856, 3 vol. — J. B. Rossi Scotti, *Guida illustrata di Perugia*, Perugia, 1878.

HOOFDSTUK XXXVI.

ITALIAANSCHE BOUWKUNST DER HOOG-RENAISSANCE.

Bij de Italiaansche bouwmeesters in het bloeitijdperk der renaissance openbaren zich twee richtingen, schijnbaar moeilijk te vereenigen: ter eene zijde het streven om zich te ontworstelen aan de strenge regels der vroeg-renaissance, ten andere zijde de zucht om de voorbeelden der klassieke oudheid steeds meer nabij te komen.

Eerstgenoemd streven is te zien in het volgende. De vroeg-renaissance had de gevels der gebouwen steeds als één vlak behandeld. De bouwmeesters der hoog-renaissance brengen hierin eenige afwisseling aan door het laten vooruitspringen van zijvleugels of portalen. Als het schitterendste voorbeeld kan de bouw op het kapitool te Rome, door Michel Angelo gelden, bestaande uit een hoofdgebouw met twee zijvleugels [1]). In de vlakke gevels van het eerste tijdperk was geen plaats geweest voor kolommen. Slechts bij uitzondering waren ze aangebracht, zooals aan de kerk van St. Franciskus te Rimini. In den tijd der hoog-renaissance evenwel werd eene rijke hoeveelheid kolommen van verschillende orden voor de gevels geplaatst. De verdeeling der gevels door horizontale lijnen werd wel niet afgeschaft, maar viel toch minder in het oog, door de vertikale lijnen der kolommen. Tot de levendigheid droeg verder bij, dat de kroonlijst werd vervangen door eene balustrade (Kapitool, St. Jan van het Lateraan te Rome). Het meest werd die levendigheid verhoogd door het plaatsen van beeldhouwwerk, of liever van geheele beelden in nissen in den buitenmuur, vooral bovenop de balustrades. Behalve uitstekende portalen wilde men nu aan den buitenkant der gebouwen ook wel trappen zien, die soms uitvoerig en rijk bewerkt waren. Zelfs schilderweık werd in sommige streken toegelaten, en uitnemende

---

[1]) O. Kaemmel, *Rom und die Campagna*, Leipz. 1902, S. 60.

schilders lieten zich vinden om dit uit te voeren. Binnen de gebouwen liet men zich bij de versiering leiden door de fantasie en de zucht om alles aan te wenden wat ter verfraaiïng dienen kon. Dat in sommige gebouwen de ronde kolommen der vroeg-renaissance weder plaats maakten voor tamelijk plompe pijlers, waartegen dan pilasters van eene willekeurige orde werden aangeplakt, vermeerderde de schoonheid niet. Door den rijkdom der aangebrachte ornamenten, vooral aan de gewelven of zolderingen, die men nu ging beschilderen of op allerlei wijze opsmukken, werd dit ternauwernood vergoed. Een nieuw ornament bestond in de grotesken, schilderwerk dat men meestal aanbracht op de vlakke pilasters in den wand, waarmede Rafaël in het Vatikaan zulk een succes bereikte.

Tegenover dit streven naar verfraaiïng stond, gelijk reeds werd opgemerkt, een ander. Het was de zucht om de modellen der klassieke oudheid zoo dicht mogelijk na te volgen. Deze zucht openbaarde zich bijv. hierin, dat men het fijne beeldhouwwerk naar figuren uit het planten- en dierenrijk, dat de vroege renaissance met zooveel smaak had uitgestrooid over kolommen, pilasters, kapiteelen en frontons, geheel wegliet. Hierdoor kreeg een vlak en koud aanzien wat vroeger levendig en bekoorlijk was. Meer nog dan vroeger werd de bouwkunst wetenschappelijk opgevat. Aan de architektonische eischen werd al het overige ondergeschikt gemaakt; al wat niet diende om die te vervullen, werd als overtollig beschouwd; en als aan die eischen voldaan was, moest een gebouw van zelf schoon zijn. Hierdoor moest men weder komen tot de vlakke en kale muren, die men juist bezig was te verlevendigen.

Het spreekt dus van zelf, dat de beide aangeduide richtingen moeilijk te gelijker tijd te volgen waren. Het moest komen tot eene scheiding, die aan het einde der periode dan ook inderdaad heeft plaats gehad. Onder de regeering van paus Alexander VI bouwde Bramante bij de kerk van San Pietro in Montorio te Rome het kleine tempeltje, er uit ziende als een lief gedenkteeken, dat uit de oudheid zou kunnen zijn overgebleven [1]). Men aanschouwde er zelfs triglyphen in den architraaf boven de eenvoudige Dorische kolommen, die zich van de echte slechts onderscheiden door-

[1]) E. Steinmann, *Rom in der Renaissance*, Leipz. 1902, S. 117.

dat zij, als alle kolommen der renaissance, op een plint rusten, en niet op den bodem. Slaat men het tempeltje nader gade, dan bemerkt men, dat er ook eene groote mate van zelfstandigheid in schuilt, een scheppen ten dienste van nieuwe behoeften. De kleur van den buitenkant is geel-grijs. De marmeren kolommen zijn inderdaad prachtig. De architraaf vertoont sobere, smaakvolle reliefs. Van binnen is het tempeltje van een eenvoudige schoonheid. Er beneden bevindt zich eene onderaardsche kapel, in fraaieren stijl versierd dan de bovenkerk.

Het meesterstuk van Bramante is de St.-Pieterskerk te Rome, begonnen onder de regeering van paus Julius II, waaraan door Rafaël werd voortgebouwd, en waarop Michel Angelo, reeds tot hooge jaren gekomen, geroepen werd den grooten koepel aan te brengen (1547). De geschiedenis der bouwkunst gedurende ruim honderd vijftig jaren is als het ware in deze St.-Pieterskerk belichaamd. Want Maderna, de latere bouwmeester, heeft niet alleen het grondvlak, dat oorspronkelijk een Grieksch kruis was, veranderd in een Latijnsch kruis door toevoeging van een langhuis, maar hij heeft het karakter van het gebouw aan de buitenzijde gewijzigd door de hooge kolommen van het groote voorportaal, die een weinig indrukwekkend tympanon dragen (1605). Dit geschiedde in een tijd toen men, al weder om de klassieken steeds dichter na te volgen, algemeen aan de voorgevels van huizen en kerken naakte kolommen aanbracht, die de horizontale scheidingslijn der verdiepingen doorbraken en meer dan één verdieping bestreken. Een voorbeeld is te zien aan den gevel der kerk van St. Jan van het Lateraan, welke gevel in dezen tijd werd opgetrokken. Aan dit streven om de klassieken na te volgen à outrance, is vooral de naam verbonden van Palladio, den bouwmeester van Palazzo Chieregati te Vicenza (voor 1566), Palazzo Valmarana aldaar (1566), de Villa rotonda bij Vicenza, de „Basiliek" te Vicenza (sedert 1549) en de kerk Del Redentore te Venetië (1576). Palladio werd de vader van het klassicisme, dat in de geschiedenis der kerkelijke bouwkunst van West-Europa geen gezegende rol heeft vervuld. Maar hij was nog een echt oorspronkelijk en smaakvol kunstenaar. De geestdrift voor de schoonheid van de werken der klassieken was bij hem nog iets anders dan de geestelooze, slaafsche navolging, die in het einde der achttiende en het begin der negentiende eeuw gansche gebouwen der Oudheid plompweg

uit Griekenland naar Westerstranden als 't ware overbracht.

De kolonnade rechts en links voor de St.-Pieterskerk te Rome werd aangebracht door Bernini in de 17de eeuw, als om den stijven indruk van het hooge voorportaal te verminderen. Zijn naam is aan de opkomst van het barok verbonden.

RUSKIN, *The stones of Venice*, Lond. 1852, 3 vols. — A. FERRI, *l'Architettura in Roma nei secoli XV e XVI*, Rom. 1867. — H. VON GEYMÜLLER, *Les Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome*, Par. 1875—1880. (1 Deel tekst, en een atlas) (Bramante). — ZANELLA, *Vita di Andrea Palladio*, Milano, 1880. — LETAROUILLY et SIMIL, *Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome*, Par. 1882, 3 vols. platen zonder tekst. — H. VON GEYMÜLLER, *Leonardo da Vinci as architect*, Lond. 1883. — E. MÜNTZ, *La Renaissance en Italie et en France au temps de Charles VIII*, Par. 1885. — E. MÜNTZ, *L'architecture ; Bramante, Raphaël*, in zijne *Histoire de l'art pendant Renaissance*, Par. 1891, Italie, II, p. 311—440. — E. MÜNTZ, *La fin de la Renaissance*, in zijne *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Italie, III, p. 1—198. — SYMONDS, *The Life of Michel-Angelo Buonarroti*, Lond. 1893. — E. MÜNTZ, *L'architecture, Michel Ange, Vignole, Sansovino, Palladio*, in zijne *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Italie, III, p. 293—358. — E. STEINMANN, *Rom in der Renaissance*, Leipz. 1902.

HOOFDSTUK XXXVII.

ITALIAANSCHE BEELDHOUW- EN SCHILDERKUNST DER HOOG-RENAISSANCE.

De Christelijke kunst in Italië bereikte haar toppunt in de beeldhouw- en schilderwerken der hoog-renaissance. De voornaamste meesters dezer periode waren: Da Vinci, Michel Angelo en Rafaël. De hoofdzetel der kunst verplaatst zich uit Florence naar elders, inzonderheid naar Rome en Venetië.

Het bloeitijdperk der Italiaansche renaissance knoopt zich vast aan de namen van enkele pausen, zooals van Alexander VI (Borgia), Julius II (Rovere) en van Leo X uit het Florentijnsche geslacht der Medicis [1]). Dit belet niet, dat zij in haren diepsten grond wereldsch was en bleef. Het moet erkend, dat zij zich op de edelste wijze in dienst heeft gesteld van de religie, en in haren bloeitijd dingen heeft voortgebracht van eene volmaaktheid en schoonheid, zooals noch vroegere noch latere geslachten aanschouwd hebben.

Het goede in de verschillende richtingen, die in de voorafgaande periode reeds bestonden, vertoont zich nu tot eene hoogere eenheid harmonisch vereenigd. Zoowel het streven naar waarheid als naar schoone lijnen in de teekening, natuurstudie en allegorie, realisme en idealisme, kennis van anatomie zoowel als van oude geschiedenis en letteren, oorspronkelijkheid en navolging der Grieken en Romeinen, gepaard met het verstaan en vertolken van de innigste religieuse gewaarwordingen, alles keert terug, nu niet verspreid in de werken van verschillende meesters, maar in die van eenzelfden meester. Het neemt niet weg, dat de groote kunstenaars van dezen tijd eene sterk sprekende individualiteit behouden. Noch het karakter, noch de geestes-aanleg, noch het leven, noch de werken des eenen ge-

---

[1]) Rodocanacchi, *Rome*, Par. 1912.



Gevel der kerk van St.-Jan van het Lateraan te Rome. (Blz. 204).



Leonardo da Vinci, Johannes de Dooper. (Parijs). (Blz. 211).



Rafaël, Plato en Aristoteles. Fragment van de School van Athene. (Vatikaan). (Blz. 212).

lijken op die des anderen. „Leonardo da Vinci", aldus Müntz, „drukte de liefde voor de wetenschap en het daarvan onafscheidelijke scepticisme uit door er de frischheid, de uitgezochte gratie in te leggen waartoe eene onophoudelijke aanraking met de natuur hem in staat stelde. Rafaël is de schilder van de schoonheid geworden, uitgaande van het Platonisme en het Christendom. Dan, tegenover deze gelukkige, rustige naturen, maar die dikwijls slechts een onvolledig inzicht hadden in hunne burgerlijke of zedelijke verplichtingen, staat Michel Angelo, de sombere kritikus-kampioen bij uitnemendheid van de godsdienst en de vaderlandsliefde" [1]). Elders zegt dezelfde schrijver: „realist of naturalist, welken term men ook bezige, Da Vinci is het altijd geweest, evenals Rafaël, zoolang hij zijne schilderstukken voorbereidde. Hij raadpleegde eerbiedig, soms angstvallig, de natuur, en nam in zijne composities slechts werkelijke en bestaanbare wezens op, wezens die met leven bezield waren. Realist of naturalist bleef hij, zoolang het er op aankwam zijne figuren over te brengen in eene warme en doorschijnende atmosfeer. Maar in zijne oogen, gelijk in die van Rafaël was dit nog slechts het inslaan van een weg, niet het doel. Het model dat de natuur hun verschafte, was voor hen eene schets; zij deden hun best haar te voltooien, te verrijken, in een woord te idealiseeren. Het leven had voor hen alleen waarde in zooverre als het een bondgenootschap sloot met de schoonheid. Als zij er slechts op uit geweest waren om onze oogen te bekoren door de schittering of de warmte van hun koloriet, door vernuftige combineering van lijnen, zouden zij al recht hebben op onze bewondering. Maar zij hebben er zich op toegelegd in ons hart de beste en edelste snaren te doen trillen, de edelmoedigste gevoelens wakker te roepen, ons op te voeren tot de hoogste geestelijke genietingen; daarin schuilt het geheim hunner eeuwige jeugd" [2]).

Leonardo da Vinci (1452—1519) was niet alleen beeldhouwer en schilder, maar ook ingenieur en uitvinder, schrijver van een geleerd boek over de schilderkunst [3]). Hij was geboren in den

---

[1]) Müntz, T. II, p. 208.

[2]) Müntz, T. II, p. 801 s.

[3]) Richter, *The literary works of Leonardo da Vinci*, Lond. 1883, 2 voll.; H. Ludwig, *Das Buch von der Malerei*, Wien, 1882, 3 voll.; dezelfde: *Leonardo da Vinci, das Buch von der Malerei, Neues Material*, Stuttg. 1885; Charles Ravaisson-Mollien, *Les Manuscrits de Léonard de Vinci*, Par. 1881 et suiv. Zie de opsomming bij Müntz, T. II, p. 188, 190.

omtrek van Florence, en genoot aldaar, behalve veel schoolonderricht, de eerste opleiding in de kunst van Verrocchio, die weder een leerling was van Donatello. Weet men, welk eene buitengewone geestdrift voor natuur en waarheid hem bezielde, dat bovendien niemand toen zulk eene grondige studie gemaakt had van proportie-leer en anatomie, dan wijst de naam van Donatello misschien vrij goed de richting aan waarin hij zich zal bewegen. Hij is echter meer schilder dan beeldhouwer. En hij overtreft iedereen door zijn rijkdom van vinding, door de nieuwheid en stoutheid zijner opvattingen. Weldra wordt hij overstelpt met bestellingen; zijn rustelooze geest vangt alles aan, houdt zich op met allerlei proefnemingen, doch voltooit weinig. Veel werken die hem worden toegeschreven, zijn onecht. Een tijdlang had hij eene vaste positie in dienst van den hertog van Milaan, Lodovico Sforza. Hij veivaardigde het beroemde ontwerp voor een ruiterstandbeeld van dien vader Frans Sforza. Het werd, toen koning Karel XII van Frankrijk in 1500 de stad zegevierend binnentrok, door de Fransche soldaten tot mikpunt hunner projectielen gekozen, en is sedert verdwenen [1]. Zijn bekendste werk, dat reeds bij zijn leven vermaard was en spoedig werd gekopiëerd, is het Laatste Avondmaal des Heeren [2], geschilderd op den noordelijken muur in het refectorium of de eetzaal van het Dominikaner-klooster Santa Maria delle Grazie te Milaan, voltooid omstreeks 1499. Helaas! de maker zelf had de kiem der vergankelijkheid er in gelegd door in plaats van de gewone verf der fresco-schildering ditmaal olieverf aan te wenden. Hij meende alleen met olieverf de fijne en teedere werkingen van het „clair-obscur", de zachte overgangen in de omtrekken der hoofden te kunnen bereiken, waarnaar hij toen reeds streefde. Toen Vasari het stuk in 1566 zag, noemde hij het een blind geworden kleurenvlek. In de XVIIde eeuw begonnen de monniken zelf het stuk te schenden door een deur in den muur te maken, om eene gemakkelijker gemeenschap met de keuken te verkrijgen. Hierdoor verdwenen de voeten van Christus. Allerlei overschilderingen hadden plaats. In 1796 gebruikten de Franschen het refectorium als paardenstal [3].

---

[1] Müntz, T. II, p. 793, 798.

[2] J. Ph. Eggink, *Het Avondmaal van Leonardo da Vinci* (*Stemmen des tijds*, jrg. 5 [1916], blz. 113—141).

[3] A. Rosenberg, *Leonardo da Vinci*, Bielef. 1898, S. 56—60.

Deze schilderij wordt vooral en terecht bewonderd om de dramatische behandeling van het aangrijpende oogenblik, waarop de Heiland zegt: „Ik weet, dat één van U mij verraden zal". Houding en gelaatsuitdrukking van alle aanwezigen doen zien, dat zij door dit oogenblik geheel worden bepaald. Tot den dramatischen indruk draagt de groepeering krachtig bij. De 12 Apostelen zijn in groepjes verdeeld; een uitgestrekte arm verbindt twee groepjes, zoodat het geheel een éénheid blijft.

Da Vinci verliet Milaan en trok naar Florence en elders. Een tijd lang was hij als ingenieur in dienst van Caesar Borgia. Leo X verbond hem aan zijn hof, doch in plaats van te schilderen, ging hij oliën destilleeren en proefnemingen doen met spiegels. In het jaar 1515 trok hij met Frans I naar Frankrijk; daar bracht hij de laatste dagen zijns levens door. Thans schilderde hij den „Johannes den Dooper" (in het Louvre) [1]), een merkwaardig voorbeeld van zijn streven om enkel met licht en donker een groot effekt teweeg te brengen. Ook de Aanbidding der Koningen, een groot stuk in de Uffizi te Florence, is in dezen trant, in licht en bruin geschilderd, en dus min of meer Rembrandtiek.

Niet minder begaafd was Rafaël Santa (1483—1520), de groote vertegenwoordiger der Umbrische schilderschool [2]). Een vermaarde meester dezer school was Gentile da Fabriano (± 1378—± 1428). Van hem is de „Aanbidding der Wijzen" in de Akademie te Florence, een groot stuk, waarop de talrijke figuren halflevensgroot zijn. Hij schilderde prachtige koppen; rondom deze koppen en aan de gewaden schittert veel goud. Het hoofd en het gewaad van den koning die het meest op den voorgrond treedt, is als met bloemen en edelgesteenten bezaaid. De voorstelling bezit, naast de kunstvaardigheid, eene zekere mate van naieveteit. Rijper was de kunst van Pietro Perugino (1446—1523). Hij schilderde op een der wanden van de Sixtijnsche kapel in het Vatikaan het overgeven van de sleutelmacht aan Petrus. In dit grootsch opgevatte werk is een sterk perspektief. Eenige voorname renaissance-gebouwen vormen een waardigen achtergrond voor de dramatisch voorgestelde han-

[1]) Müntz, T. II, p. 58, 800.

[2]) A. Rosenberg, *Raffaël in 202 Abbildungen*, Leipz. 1905; *Kunst u. Künstler des Mittelalters*, herausg. von R. Dohme, Leipz. 1878, Bd. IV, Th. 2; Just Havelaar, *Rond om Raphaël* (*Onze eeuw*, 1913, blz. 379—413).

deling. Als zijn beste werk wordt zijne voorstelling van de kruisiging in Santa Maria Maddalena de' Pazzi te Florence beschouwd. Ook Pinturicchio (1453—1513), behoort bij deze school. Van hem zijn muurschilderingen in het Vatikaan, in het Appartemento Borgia (portret van Alexander VI) en in den dom te Siena: heiligspreking van Katharina van Siena door Pius II. Na zijne opleiding ontvangen te hebben van Perugino te Perugia, werkte Rafaël een poos te Florence. In 1508 werd hij door paus Julius II naar Rome geroepen om kamers in het Vatikaan te beschilderen. Bij Rafaël meestal niet die forsche lijnen, gewaagde standen, soms leelijke trekken als bij Da Vinci en Michel Angelo. Zijn schildertrant heeft bij alle volmaaktheid in de uitvoering en het klassieke schoon der lijnen iets vrouwelijks. Vooral zijne eerste Madonna's waren teeder en week. Talrijke malen heeft hij dit onderwerp behandeld. Later vatte hij het realistischer op, zooals in de Madonna della Sedia (Palazzo Pitti te Florence). Dit is evenwel niet zijn beste werk. Het heeft zelfs iets van de gekleurde prent. Fraaier is de Madonna del Granduca in hetzelfde museum, heerlijk fijn. Ook de zoogenaamde Madonna del Baldacchino in deze verzameling is een groot mooi stuk. Ook de Madonna met den sluier (Maria met het kind Jezus en Johannes), in het Louvre te Parijs, mag een heerlijk werk heeten. De schoonste ineensmelting van realisme en idealisme vertoont de Sixtijnsche Madonna te Dresden. Maria verschijnt hier uit de wolken, terwijl links de H. Sixtus, rechts St. Barbara in aanbidding voor haar zijn nedergezonken, en een tweetal engelenkopjes uit de laagte tot haar opzien. Fraaier afbeelding van de Moeder Gods heeft Rafaël niet kunnen scheppen. Prachtig is zijn portret van paus Julius II, in Palazzo Pitti te Florence. In dezelfde verzameling zijn portret van Leo X, met twee andere personen op hetzelfde doek, den lateren paus Clemens VII en Luigi di Rossi. Welke schitterende eigenschappen dit werk ook kenmerken, het kan, wat volmaaktheid van schilderkunst, of schildertechniek betreft, de vergelijking met een zelfportret van Rembrandt, dat in de onmiddellijke nabijheid hangt, niet doorstaan; het is vlakker.

Dat Rafaël, behalve in zachte en weeke, ook wel in forsche tonen kon schilderen, bewijzen zekere muurschilderingen in het Vatikaan te Rome, zooals bijv. de School van Athene, de ver-



Michel Angelo, Grafmonument van Juliano de' Medici. (Florence). (Blz. 216).



Michel Angelo, Pietà in de St.-Pieterskerk te Rome. (Blz. 213).



Michel Angelo, Sixtijnsche kapel. De profeet Ezechiël. (Blz. 215).

drijving van Heliodorus uit den Tempel, de ontmoeting van Leo I en Attila, het miswonder van Bolsena, en vooral de brand in het Borgo.

Een bijzondere groep vormen zijne schilderijen van visioenen; hiertoe behoort het visioen der H. Caecilia, die alle aardsche muziek vergeet, en haar orgel laat zwijgen, omdat zij de hemelen geopend ziet en de engelen hun loflied hoort aanheffen (in de Akademie der schoone kunsten te Bologna). Wat betreft Rafaël's schilderwerk in de Villa Farnesina te Rome worde met de vermelding daarvan volstaan.

Binnen het bestek van dit werk recht te doen wedervaren aan Michel Angelo, en in een beperkt aantal regels zijne beteekenis weer te geven, is onmogelijk. De lezer die hierover volledig ingelicht wil worden, zal zich moeten wenden tot de talrijke monographieën die aan hem gewijd zijn. De literatuur toch over dezen groote is als eene oeverlooze zee [1]). Enkele trekken van het leven en de werken dezer buitengewone figuur mogen hier vermeld worden. Hij werd geboren te Caprese in 1475, en opgevoed te Florence. Hij is een leerling geweest van Ghirlandajo, later van Bertoldo, die weder een leerling was geweest van Donatello. Weldra kwam hij in aanraking met de familie der Medici. Hij werd de beschermeling van Lorenzo il Magnifico. Zijne eerste werken kenmerkten zich door een kras realisme, zooals in de reliefs van de zoogenaamde Madonna op den trap, en den slag der Centauren en Lapithen (beide in het museum Buonarroti te Florence). Tijdens een verblijf te Bologna boetseerde hij den bekenden engel met den kandelaar, aan het grafmonument van den H. Dominicus. De klassieken wist hij zoo bedriegelijk na te bootsen, dat men zijn werk voor antiek kon houden. Dit was bijv. het geval met zijn beeld van Bacchus in het Bargello te Florence. Inderdaad kan men zeggen, dat het verschil tusschen het beeldhouwwerk der Ouden en dat van den nieuweren tijd bij geen enkelen renaissance-kunstenaar zoo gering was als bij hem. In 1498 werd hem te Rome het vervaardigen der Pietà opgedragen die thans nog in de St.-Pieterskerk aldaar te bewon-

[1]) Ch. Clément, *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphael,* Par. 1861; Ant. Springer, *Michelangelo in Rom,* 1508—1512, Leipz. 1875; Brenché de la Croix, *Le tableau de Michel-Ange du dernier jugement,* [Liege] 1644; H. Grimm, *Leben Michelangelo's,* Hann. 1900; H. Knackfusz, *Michelangelo,* Leipz. 1900; F. Knapp, *Michelangelo* in 169 Abbildungen, Leipz. 1907; zie verder de opsomming der literatuur bij Kraus, II, 2, S. 335 f.

deren valt. Hierin komt ons het reinste idealisme tegemoet. Het lichaam des Heeren, op den schoot zijner Moeder, heeft zelfs in den dood zijne schoonheid niet verloren. Gelaat en houding van Maria drukken zoowel smart als liefde tot haren goddelijken Zoon en hoogeren vrede uit. De kunstenaar heeft in het marmer zooveel leven weten te gieten, dat men bij langdurige beschouwing wanen kan de ademhalingsbeweging van Maria te zien. De figuren zijn ongeveer levensgroot, waardoor dit kunstwerk aangenaam afsteekt tegen de beelden van reusachtige afmetingen die in dit gebouw tegen de pijlers en elders zijn aangebracht. De zittende Madonna met het kind Jezus in de O.-L. Vrouwekerk te Brugge, mede in marmer, is aan dit werk nauw verwant. Tusschen 1501 en 1504 vervaardigde hij zijn reusachtige vrije standbeeld van David; een marmerblok van zes meter lengte werd hiervoor naar Florence gesleept. David is voorgesteld als de naakte herdersknaap op het oogenblik dat hij den slingersteen tegen Goliath werpen zal. In schoonheid doet dit werk voor de beste voortbrengselen der Oudheid niet onder. Toch zal niemand het voor antiek houden. Hiervoor draagt het te veel een persoonlijk karakter; het is geen type, maar een individu. Eenwenlang heeft dit beeld in de open lucht gestaan op het plein voor de „signoria" of het stadhuis. In 1874 is het evenwel binnen de Akademie der schoone kunsten gebracht, om verweering te voorkomen. Men neemt aan, dat Michel Angelo in dezen tijd wel eenigen invloed ondergaan heeft van Da Vinci, die omstr. 1500 in Florence was komen wonen. Men meent dien invloed te bespeuren in de betere compositie zijner werken, te weten in de betere rangschikking der figuren, zooals in het relief van Maria met het kind Jezus en Johannes, in de Academy te Londen.

In 1505 beval Julius II hem naar Rome te komen. De paus droeg hem op zijn grafmonument te maken. Het moest worden van geweldige afmetingen en een groot aantal beelden dragen. Michel Angelo is er wel aan begonnen, maar het is eerst vele jaren later, na eene lange lijdensgeschiedenis en op veel kleiner schaal dan oorspronkelijk beraamd was, gereed gekomen. Ten deele was de paus daarvan zelf de oorzaak, daar hij hem in 1508 belastte met het beschilderen van het gewelf der Sixtijnsche kapel van het Vatikaan. Deze arbeid was in 1512 voltooid. Ook uit technisch oogpunt was dit een merkwaardig werk. De kunste-

naar moest zijne taak verrichten terwijl hij op den rug lag bovenop een houten stellage, dicht tegen het plafond. De figuren echter waren niet bestemd om uit de hoogte gezien te worden, maar uit de laagte, op den grond, wat zware eischen inhield voor het voorstellingsvermogen. Schilders die hem helpen zouden, heeft hij één voor één weggezonden, zoodat hij het werk geheel alleen heeft moeten doen. Daarbij had hij soms heel wat te verduren van Julius II, die, ofschoon hoog bejaard, met het ongeduld van een jongeling op de voltooiïng wachtte. Onder deze moeilijkheden heeft hij een geheel geschapen, dat op de gansche aarde zijn wederga zoekt. Als in een epos is hier de naderende komst van den Verlosser afgemaald. De hoofdtafereelen zijn omringd door figuren der profeten die de komst des Verlossers voorspeld hebben, Jesaja, Ezechiël, Daniël, Jeremia, Jonas, Joël en Zacharia. Aandachtig luisteren zij, ieder op eigen wijze, naar de voorzeggingen die hun door engeltjes worden ingeblazen. Sommigen, zooals Jeremia, zijn hierbij in diep gepeins over deze verborgenheden verzonken. De hoofdtafereelen zijn: de scheiding van licht en duisternis; de schepping van zon en maan; de scheiding van water en aarde; de schepping van Adam; die van Eva; de zondenval; de zondvloed, en de offerande en het verbond van Noach. Den merkwaardigsten indruk maken de zittende naakte figuren, op de vier hoeken van elk tafereel. Het zijn als onpartijdige toeschouwers, die het groote drama medeleven, en in houding en gelaat den indruk wedergeven dien dit alles op hen maakt. De een schouwt toe met kalmte, de ander is vol van verbazing; hoop bij den een, angst bij den ander; blijdschap, verrukking, geestdrift, kortom alle gemoedsbewegingen vallen op te merken bij deze getuigen van het groote drama der heilsgeschiedenis. Van de talrijke figuren en voorstellingen uit het Oude Testament, die deze tafereelen verder aan alle kanten omringen: de geschiedenis van Esther, de koperen slang, David en Goliath, Judith en Holofernes enz., die door de traditie met de Verlossingsgeschiedenis op eenigerlei wijze in verband worden gebracht, kan verder gezwegen worden. Wie deze kapel verlaat na dit kunstwerk nauwkeurig bezien te hebben, zal den indruk medenemen, dat hij tegenwoordig geweest is bij de onovertroffen voordracht van het verhevenste epos, dat ooit heeft bestaan.

In 1512 begon hij opnieuw met het grafmonument voor Julius II. De dood van den paus in het volgende jaar, veroorzaakte weder groot oponthoud. Het grafteeken, grootsch ontworpen voor eene kapel van de St.-Pieterskerk, is in 1545 gereedgekomen in de veel kleinere kerk van St. Petrus „in vinculis'', op minder schaal. De geboeide en de stervende slaaf, die er voor geboetseerd waren, zijn terechtgekomen in het Louvre te Parijs. Overgebleven is de heerlijke figuur van Mozes, geflankeerd door Rachel en Lea. In dezen Mozes zijn in beeld gebracht alle eigenschappen die de geloovigen van vele eeuwen aan dezen godsdienststichter hebben toegekend. Opgemerkt moet nog worden, dat Michel Angelo zijne beelden niet meer kleurt, zooals andere beeldhouwers der renaissance wel hebben gedaan.

Tijdens een nieuw verblijf te Florence vervaardigde hij het grafmonument voor Lorenzo en Guiliano de' Medici, in de zoogenaamde Nieuwe sacristie bij de kerk van S. Lorenzo. Het gebouw is voor de grafteekenen gemaakt, en tamelijk hoog van verdieping. De wanden zijn wit marmer; alleen pilasters en lijsten zijn donkerbruin. De monumenten zijn aangebracht tegenover elkander. De afgestorvenen zijn voorgesteld in zittende houding, in vredige rust. Aan de voeten van Guiliano de' Medici twee liggende figuren, een man en eene vrouw, allegorische voorstelling van Dag en Nacht. Op het gedenkteeken van Lorenzo de' Medici twee overeenkomstige figuren in liggende houding, voorstellende Avond- en Morgenschemering. De mannenkoppen zijn niet af. De figuren zijn forsch, heel wat meer dan levensgroot; zij maken niet den indruk van moeilijk te liggen; zij rijzen ongedwongen uit het marmer op, en zijn op vernuftige wijze bevestigd. De vrouwenfiguur op het grafteeken van Guiliano (Nacht) is tamelijk realistisch behandeld; een tooneelmasker ligt onder haar oksel. De andere vrouwenfiguur (Ochtendschemering) is de fraaiste. Men zegt, dat zij in schoonheid met de Venus van Milo kan wedijveren. Wel heeft zij een pijnlijken trek op het voorhoofd, als ontwaakte zij uit een benauwenden droom. De gewaarwordingen die de Dood bij den geloovigen Christen opwekt, zijn hier, in eene rust zoo verheven als die van de klassieken, in beeld gebracht.

Het Laatste Oordeel, een groot schilderstuk op den altaarwand der Sixtijnsche kapel, is gereed gekomen in 1549.

Als bouwmeester schiep Michel Angelo de Bibliotheca Laurentiana te Florence, de reeds genoemde Nieuwe Sacristie aldaar, Palazzo Farnese te Rome, de gebouwen op het kapitool aldaar, een stadspoort: de „Porta Pia", en, in de Thermen van Diocletianus de kerk van S. Maria degli Angeli (sedert zeer veranderd). Dat hij den reusachtigen koepel op de St.-Pieterskerk plaatste, is boven reeds vermeld. Hij stierf in 1564.

Een jongere tijdgenoot van de in het voorafgaande besproken groote mannen was de bouwmeester en beeldhouwer Jacopo Sansovino (1486—1570) te Florence. Van hem is een marmeren relief in de kerk van St. Antonius te Padua, voorstellende een wonder van St. Antonius. Alle figuren zijn hier gemodelleerd naar antieke voorbeelden; men zou dit werk voor een overblijfsel van de klassieke oudheid kunnen houden. De warmte van het Christelijke geloof schijnt er aan te ontbreken, hoe fraai de figuren ook mogen zijn. Meer aantrekkingskracht gaat er uit van Lorenzetti's Jonas, in de kerk van S. Maria del popolo te Rome (omstr. 1520). Het beeld is ongeveer levensgroot. Jonas is voorgesteld als een jonge man van edele houding, bijna geheel ontkleed. Toch is ook hier van een streven om eene godsdienstige gewaarwording te uiten en bij den toeschouwer wakker te roepen, weinig te bespeuren. De bevalligheid schijnt alles.

Andrea del Sarto (1486—1531) mag wegens zijn zeldzaam werken met licht en schaduw een voorlooper van Rembrandt genoemd worden. In den dom te Pisa bewondert men zijn schilderstuk van de H. Margaretha en Katharina, alsmede dat van Petrus en Johannes; in de Uffizi te Florence zijne Madonna delle Arpie. Vooral aan de koppen weet deze kunstenaar met zijn zelfstandigen schildertrant veel te bereiken. In dit opzicht overtreft hij alle Italianen.

Veel gratie weet Sodoma (1477—1549) in zijne figuren te leggen. Zijne Afneming van het Kruis, in de Akademie te Siena, vertoont een tafereel vol beweging, gewaagde standen, en een geheel zwevende Christus-figuur. De eenheid in de compositie schijnt slechts met moeite bewaard. Beter is in dit opzicht zijne Prediking van Christus in de voorhel, met fraaie figuren van Adam en Eva onder de verlosten. Sodoma was leerling van Da Vinci en Rafaël.

Correggio († 1534) was een onafhankelijk kunstenaar die nieuwe wegen insloeg. Men zou hem den schilder van het hemelsche licht kunnen heeten. In zooverre behoort hij tot de voorloopers van Rembrandt, in ruimen zin genomen. Prachtig is zijn Kerstnacht te Dresden, waar met de lofzingende engelen een groote hoeveelheid van stralend licht uit den hooge op Maria met haar kind nederdaalt. Zijne voornaamste werken worden gevonden te Parma, waar hij o. a. fresco's in den koepel van den dom schilderde, zooals de hemelvaart van Maria, en die van andere heiligen. Het Louvre te Parijs bezit zijne verloving van de H. Katharina met het Christus-kind.

Ten slotte vermelden wij eenige beroemde vertegenwoordigers der Venetiaansche school [1]). Venetië was eene stad van weelde. Dit weerspiegelt zich in hunne werken. Zij schilderen gaarne rijk gestoffeerde tafereelen, en grootsche feestmalen. Van Antonello da Messina († 1493) bevindt zich te Dresden een H. Sebastiaan; te Berlijn een portret. Hoe fraai Giovanni Bellini met licht wist te werken, vertoont zijne Madonna tusschen Magdalena en Katharina, in de Akademie te Venetië (omstr. 1490). Zijne troonende Madonna tusschen een zestal andere heiligen, in hetzelfde gebouw bewaard, is omringd door een rijke architektuur, terwijl drie musiceerende kinderen aan hare voeten zitten. Eene andere Madonna, geplaatst in een prachtig renaissance-paleis, wordt aangetroffen in de kerk van S. Maria Gloriosa dei Frari te Venetië. Ter weerszijden staan telkens twee heiligen, en voor haar beijveren zich twee engeltjes om muziek te maken. In het museo civico te Verona bevindt zich van hem eene Madonna, biddende met gevouwen handen [2]). Nog moge gewezen worden op zijne Madonna tusschen St. Liberalis en St. Franciscus [3]).

Aan Giorgione (1478—1510) wordt het „Concert" toegeschreven, een prachtig en groot schilderstuk in Palazzo Pitti te Florence. In de werking van licht en schaduw heeft het reeds iets Rembrandtieks. Sommigen kennen het toe aan Tiziaan (1477—1576) [4]). Een uiterst vruchtbaar kunstenaar is Tiziaan

---

1) G. Pauli, *Venedig*, Leipz. 1898. 2) *Burlington Magazine*, 1909, May, p. 126.

3) *Revue de l'art ancien et moderne*, 1907, Mai, p. 325.

4) O Fischel, *Tizian in 274 Abbildungen*, Leipz. 1907, S. 9, 10.

geweest. Beroemd is zijn Christus met de schattingmunt (te Dresden [1]), zijne Maria met aanbiddende engelen [2]), zijne Maria Magdalena (in het Palazzo Pitti te Florence), zijne Maria met het Kind en de H. Katharina (in de National gallery te Londen), zijne Madonna uit het huis Pesaro, zijne Hemelsche en aardsche liefde (te Rome, in de galerij Borghese), en vele andere werken. Wat volmaaktheid van schildertechniek betreft, kan Tiziaan tot de beste voorloopers van Rembrandt gerekend worden. Bij Vittore Carpaccio († omstr. 1520) is de schitterende architektuur de hoofdzaak geworden, boven de voorgestelde handeling. Dit is ten minste het geval op sommige van zijne stukken, zooals de Roeping van Mattheus (te Venetië, Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni) [3]), Hiëronymus in de cel (aldaar), zijne tafereelen uit de geschiedenis van St. Ursula (Venetië, Akademie). Dit streven om de handeling te doen plaats grijpen te midden van grootsche gebouwen bereikt zijn toppunt in Paolo Veronese. Men zie zijne bruiloft te Kana (in de verzameling te Dresden) [4]), zijn gastmaal in het huis van Levi (1572) (in de Akademie te Venetië); zijn Triomf van Venetië (in het dogenpaleis aldaar). Eenvoudige Bijbelsche gebeurtenissen worden door Veronese in de prachtigste tafereelen, grootsche feesten en luisterrijke gastmalen omgezet.

---

[1]) *Meisterwerke der christlichen Kunst*, Leipz., o. J., Sammlung I, 7. [2]) Aldaar, I, 5.
[3]) *Burlington Magazine*, 1910, Jan., p. 233.
[4]) *Meisterwerke der Christlichen Kunst*, Sammlung, II, 11.

Salvatico, *Sulla Architettura e sulla scultura in Venezia*, Venez. 1847. — Perkins, *Historical Handbook of Italian sculpture*, Lond. 1883. — Levi, *La Mente di Michelangelo*, Milano 1883 (Sixtijnsche kapel). — Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance*, Berl. 1887. — E. Müntz, *La sculpture, Michel-Ange*, in zijne *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Par. 1891, Italie, III, p. 359—446. — E. Müntz, *Les derniers sculpteurs de la Renaissance, Jac. Sansovino, Cellini, Jean Bologne*, in zijne *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Italie, III, p. 409—446. — H. Grimm, *Leben Michelangelo's*, Hann. 1900. — H. Knackfusz, *Michelangelo*, Leipz. 1900. — Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berl. 1902, 1903, 2 Bde. — F. Knapp, *Michelangelo in 169 Abbildungen*, Leipz. 1907. — A. Michel, *La sculpture en Italie dans la seconde moitié du XVIe siècle et au début du XVIIe*, in zijne *Histoire de l'art*, Par. 1913, T. V., P. II, p. 662—700. — A. Pératé, *La peinture italienne dans la seconde moitié du XVIe siècle et au début du XVIIe*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1913, T. V, P. I, p. 519—648. — H. Ludwig, *Das Buch von der Malerei*, Wien, 1882, 3 vols. (Da Vinci). — H. Ludwig, *Leonardo da Vinci, das Buch von der Malerei, Neues Material*, Stuttg. 1885. — Charles Révaisson-Mollien, *Les manuscrits de Leonard de Vinci*, Par. 1881 et suiv. — Richter, *The literary works of Leonardo da Vinci*, Lond. 1883, 2 vols. — A. Rosenberg, *Leonardo da Vinci*, Bielef. 1898. — Rodocanacchi, *Rome*, Par. 1912. — J. Ph. Eggink,

Het Avondmaal van Leonardo da Vinci, (*Stemmen des tijds*, Jrg. 5 [1916]). — SCHMARSOW, *Bernardino Pinturicchio in Rom*, Stuttg. 1882. — CH. CLEMENT, *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël*, Par. 1861. — A. GRUYER, *Les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge*, Par. 1869, 3 vols. — *Kunst und Künstler des Mittelalters*, herausg. von R. Dohme, *Raphael*, Leipz. 1878. — A. GRUYER, *Raphaël peintre de portraits*, Par. 1881, 2 tom. — E. MÜNTZ, *Les Historiens et les Critiques de Raphaël*, Par. 1883. — MÜNTZ, *Raphaël, sa vie, son oeuvre et son temps*, Par. 1886. — A. ROSENBERG, *Raffaël in 202 Abbildungen*, Leipz. 1905. — HAVELAAR, Rond om Raphael (*Onze eeuw*, 1913). — B. DE LA CROIX, *Le tableau de Michel-Ange du dernier jugement*, [Liege], 1644. — A. SPRINGER, *Michelangelo in Rom*, 1508—1512, Leipz. 1875. — JESSEN, *Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo, Berl.* 1883. — BÜTTNER, *Adam und Eva in der bildenden Kunst bis Michel Angelo*, Leipz. 1887. — GRONAU, *Zorzon da Castelfranco*, Venezia, 1894 (Giorgione). — *Burlington Magazine*, 1909, May Bellini). — *Revue de l'art ancien et moderne*, 1907, Mai (Bellini). — JANSEN, *Il Soddoma*, Stuttg. 1870. — MME MIGNATY, *Le Corrège*, Par. 1881. — REUMONT, *Andrea del Sarto*, Leipz. 1835. — *Burlington Magazine*, 1910, Jan. (Carpaccio). — YRIARTE, *Venise*, Par. 1878. — YRIARTE, Paul Véronèse, Par. 1888 (in *Les Artistes célèbres*). — PIETRO CALIARI, *Paolo Veronese*, Roma, 1888. — BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance*, New-York, 1984. — MEISSNER, *Paolo Veronese*, Bielefeld, 1897. — G. PAULI, *Venedig*, Leipz. 1898. — A. BELL, *Paolo Veronese*, Lond. 1905. — E. MÜNTZ, *La peinture ; Michel-Ange et Sodoma ; Le Corrège ; Les Vénitiens* in zijne *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Par. 1891, Italie, III, p. 447—694 (Andrea del Sarto; Carpaccio, Giorgione, Le Titien, Paul Veronese, Le Tontoret). — CROWE E CAVALCASELLE, *Tiziano*, Fir. 1878, 2 vols. — BRAGHIROLLI, *Tiziano alla corte dei Gonzagi di Mantova*, Mant. 1881. — LAFENESTRE, *Le Titien*, Par., s. a. — *Meisterwerke der christlichen Kunst*, Leipz. (Weber), o. J. Sammlung I (Titiaan); II (Paolo Veronese). — O. FISCHEL, *Tizian in 174 Abbildungen*, Leipz. 1907. — SCHÖNFELD, *Andrea Sansovino und seine Schule*, Stuttg. 1881, m. pl. — E. MÜNTZ, *Les tapisseries de Raphaël au Vatican et dans les principaux musées d'Europe*, Par. 1897, fol. — M. SARTOR, *Les tapisseries, toiles peintes et broderies de Reims*, Reims, 1892. — E. MÜNTZ, *La gravure, la peinture sur verre*, in zijne *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Par. 1891, Italie, p. 803—814, 832; III, p. 695—708, 721—724.

HOOFDSTUK XXXVIII.

DE BOUWKUNST DER VROEG-RENAISSANCE IN DE NEDERLANDEN [1]).

De bouwkunst der vroeg-renaissance heeft hier te lande wel verscheidene wereldlijke gebouwen, maar geen kerken voortgebracht. Over het algemeen zijn hare scheppingen wonderfraai. Het gebruik van baksteen was reeds geschikt om eenige levendigheid aan te brengen. Rondom deuren en ramen was de baksteen dikwijls fijn geprofileerd. Verder werd hij meestal afgewisseld met levenden steen, op de hoeken met afzonderlijke steenblokjes, en in lijsten langs geheele muurvlakken. Ronde torens op de hoeken; trapgeveltjes, en kleine ornamenten deden het overige. Men streefde niet naar een grootsch, maar naar een bevallig uiterlijk en slaagde daarin volkomen. De vroeg-renaissance bouwkunst in Nederland heeft dan ook een nationaal karakter. De Italiaansche vroeg-renaissance is uit de verte gevolgd. Met haar heeft zij gemeen dat zij los is van de Gothiek, en in de constructie naar andere regels te werk gaat. Het koude van de eerste voortbrengselen der vroeg-renaissance in Italië, de vlakke wanden, en den rustica-bouw heeft zij evenwel nooit gekend. Veeleer heeft zij steeds een vroolijk lachend gelaat getoond en heeft zij prat gegaan op hare gevoeligheid, hare weeke, kneedbare vormen, hare gratie.

Een zeker aantal gebouwen staan op de grens van Gothiek en renaissance. De constructie is soms al renaissance, terwijl de ornamenten nog die van de Gothiek zijn. Dit geldt bijv. van het zoogenaamde paleis van Maarten van Rossem te Zalt-Bommel (± 1500). De gevels zijn door lijsten verdeeld naar de verdiepingen. De torentjes op de hoeken, trapgeveltjes, en frontons boven de ramen, breken het eenigszins strakke uiterlijk.

---

[1]) *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas*, recueillis par J. J. van IJsendyck, Brux., 1880—1889, 5 vol. fol.; met eene *Suite*, par A. W. Weissman, Haarl. [1905—1914], 20 livr.; F. Ewerbeck, *Die Renaissance in Belgien und Holland*, Leipz, 1891.

Het gebouw is sterk gerestaureerd. Paushuizen te Utrecht is een geschenk geweest van Adriaan VI. Weldra is het belangrijk vergroot. Het oorspronkelijke gedeelte, met de laat-Gothieke versiering van den trapgevel en een Christusbeeld onder Gothieken baldakijn, is gemakkelijk te onderkennen. De langs twee gevels doorloopende lijsten van natuursteen geven aan het gebouw een bijzonder karakter. Het oude stadhuis te Woerden is samengesteld uit drie bestanddeelen. Het oudste gedeelte is uit 1501; verder is er aan gebouwd in 1610 en 1614. De frontons boven de ramen in de benedenhelft van den gevel vertoonen nog het Gothieke klaverblad. Het bovengedeelte heeft pilasters in baksteen en gebeeldhouwde koppen als ornament. Het geheel is een juweel van bevalligheid. In de oude Latijnsche school te Nijmegen, uit 1544, is meer eenheid. De constructie is renaissance; het Gothieke klaverblad beheerscht de ornamentatie van den gevel; er zijn ook nog overblijfsels van beelden der apostelen. De baksteen overheerscht. Ook uit den tijd van Karel V is de hoofdtoren (toren aan het Havenhoofd) te Hoorn (1532), een gebouw van aanzienlijke afmetingen, voor een gedeelte van den vestingbouw wel zeer behagelijk. Het Gothieke klaverblad speelt ook hier aan den voorgevel een rol.

Als een voorbeeld van fijne renaissance kan de oude kanselarij te Brugge gelden (1535). Voor den gevel staan een aantal gegroefde kolommen, terwijl bevallige friezen de verdiepingen scheiden. Het veelvuldig aanbrengen van goud aan dezen gevel maakt een indruk van weidsche pracht en praal, eene uiting van vroolijken levenslust en levenskracht. Woonhuizen met vroeg-renaissance voorgevels worden in Dordrecht aangetroffen [1]). Een huis met fraaie pilasters en friezen bekleed, viel te Utrecht te bewonderen, maar is sedert gesloopt [2]). De Oosterpoort te Hoorn bezit voor eene stadspoort eene ongewone gratie. De onderbouw moet dagteekenen uit de jaren 1576—1578; de bovenbouw is van 1601. De stevigheid wordt hier door de bevalligheid bijna overwonnen. Dat het bovengedeelte zooveel smaller is dan het benedengedeelte, terwijl in den langsten muur een bocht valt op te merken, draagt er veel toe bij om aan het

---

[1]) Dehio, *Kunstgeschichte*, IV, T. 65; vergel. G. Galland, *Holländische Baukunst und Bildnerei*, Frankf. a M., 1890, S. 375 (de Krimpertzalm).

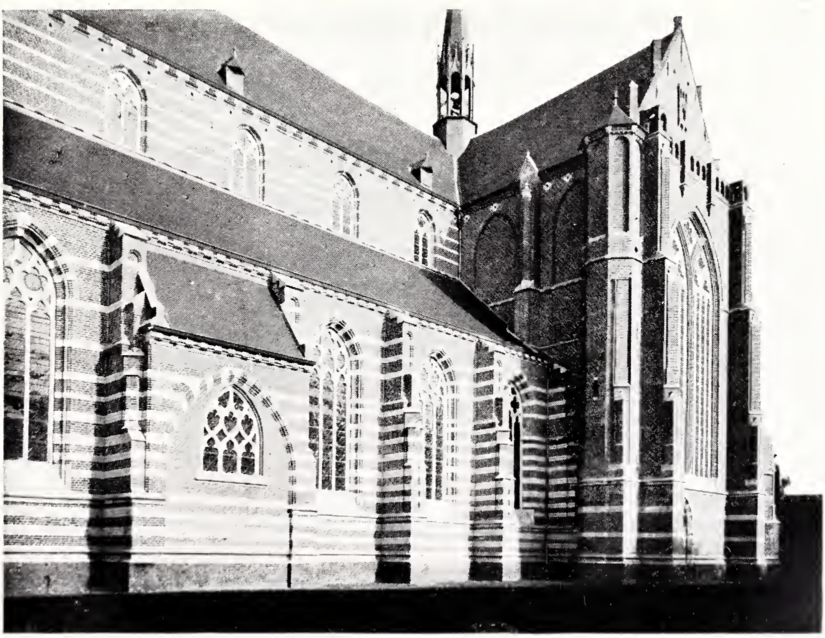
[2]) Dehio, IV, T. 63.



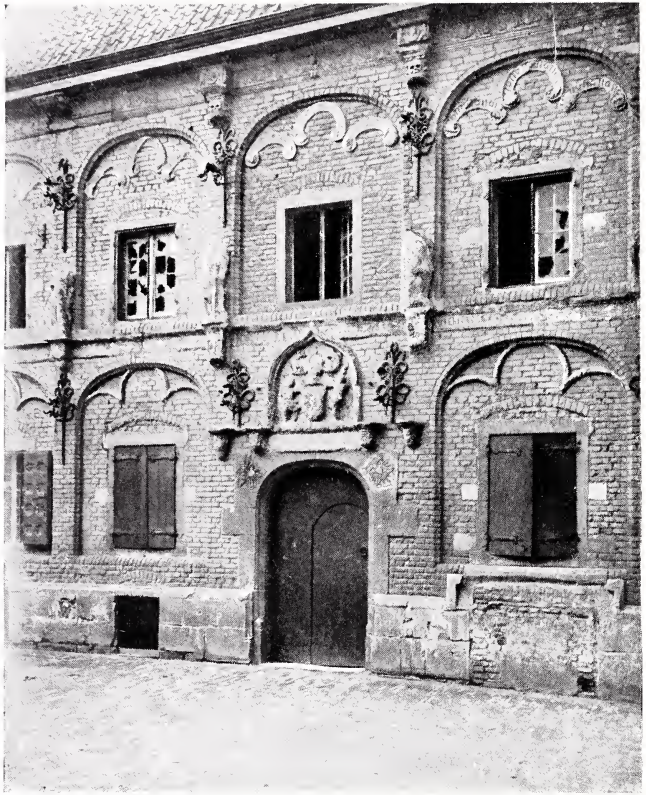
Haarlem. Toren Bakenessekerk. (Blz. 221).



Hoorn. Oud Gasthuis. (Blz. 221).



Oirschot. R.-K. kerk. Zuidzijde van het schip en transept. (Blz 221).



Oude Latijnsche school te Nijmegen.
(Blz. 222).



Het oude stadhuis te Woerden, 1501, 1610, 1614.
(Blz. 222).

gebouw zekere rustige slankheid te verleenen. Het stadhuis te Franeker, (1591), op een hoek gelegen en daarom van twee fronten voorzien, is een belangrijk en gaaf voorbeeld van Nederlandsche vroeg-renaissance. Het stadhuis te Vollenhove (1621), iets minder belangrijk, behoort aan dezelfde kunst. De waag te Hoorn (1609), bijzonder fraai, maakt in zekeren zin eene uitzondering. Zij is nl. geheel uit natuursteen opgetrokken. Het koorhek in de N. Herv. kerk te Abcoude (± 1550), laat fraai geornamenteerde kolommetjes zien, die een niet minder fraaien fries en kroonlijst dragen. Beroemd is het sierlijke houtsnijwerk van het koorhek in de Westerkerk te Enkhuizen. In 1573, toen de stad de zijde van den Prins koos, werd deze kunstarbeid gestaakt. Eene nabootsing in gips bevindt zich in het rijksmuseum te Amsterdam. Het houten zangkoor in de N. Herv. kerk te Schoonhoven overtreft in gratie al wat op dit gebied in N. Nederland nog bestaat. Er spreekt een blijde levenstoon uit, even opgewekt als uit de oude kanselarij te Brugge. Het werk heeft iets glanzends en rijks.

G. Galland, *Holländische Baukunst und Bildnerei*, Frankf. a. M., 1890. — F. Ewerbeck, *Die Renaissance in Belgien und Holland*, Leipz. 1891. — Krook, *Die Architektur der Niederlande*, Leipz. 1895. — Ha. Jantzen, *Das niederländische Architekturbild*, Leipz. 1910. — P. Vitry, *L'architecture de la Renaissance en France* bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1911, T. IV, P. II, p. 491—570. — L. Réau, *L'architecture de la Renaissance en Allemagne, dans les Pays-Bas et dans les pays scandinaves*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1912, T. V, P. I, p. 153—193. — H. Marcel, P. Biver, *L'architecture, la peinture et la sculpture en Angleterre au XVIe siècle*, bij Michel, T. V, P. I, p. 335—377. — A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Wien, 1906—1911, 3 Bde.

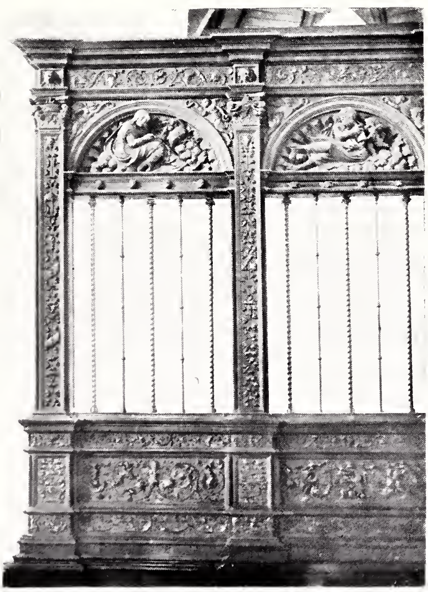
HOOFDSTUK XXXIX.

BEELDHOUWKUNST DER VROEGE RENAISSANCE BUITEN ITALIË, VOORNAMELIJK IN DE NEDERLANDEN.

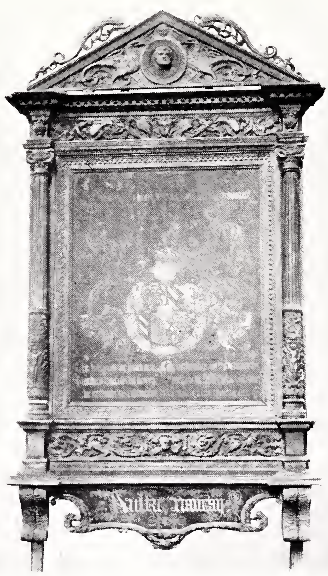
Ook in de beeldhouwkunst heeft de vroege renaissance in noordelijke landen moeite zich los te wikkelen uit de Gothiek. Waarschijnlijk namen de geloovigen met eenige smart afscheid van vormen die de traditie geijkt had, en die voor hunne voorouders de uitdrukking geweest waren van hunne vroomste gevoelens. Trouwens, wat van de bouwkunst geldt, is ook wel van toepassing op de beeldhouwkunst: dat nl. de Gothiek in Italië nooit recht was verstaan. Terwijl dus Italiaansche Christenen zich onmiddellijk tehuis gevoelden in de fraaie vormen der renaissance, viel dit aan hunne geloofsgenooten in het noorden, die de uitdrukkingswijze der Gothiek volkomen verstonden, haar diep in de ziel hadden opgenomen, veel zwaarder. In deze gewesten dringt dan ook de renaissance eerst veel later door. Een belangrijk kunstenaar moet de Vlaming Claus Sluter geweest zijn. Hij werkte voornamelijk te Dijon, aan het hof van hertog Filips den Stoute van Bourgondië († 1404). Hij vervaardigde daar de bekende Mozesfontein, in het Karthuizerklooster. Onder engelen met uitgestrekte vleugels in de hoogte staan eenige Bijbelsche personen uit het Oude Testament, waaronder Mozes. Deze beelden vertoonen het krachtige naturalisme van sommige schilders der Hollandsch-Vlaamsche school. Zijne Maria met het kind Jezus, aan het portaal van hetzelfde klooster, is evenwel nog in Gothische vormen bevangen. De Beweening van Christus door Hans Brüggemann, aan het hoogaltaar in den dom te Sleeswijk (uit 1515—1521), is eigenlijk nog Gothiek. De gestorven Heiland op den schoot zijner Moeder, is omringd door een aantal Apostelen en vrome vrouwen. De figuren zijn geenszins, zooals bij Ghiberti en zijne volgelingen, gerangschikt op voorgrond, midden- en achtergrond, maar zij zijn amphitheaters-



De zangerstribune te Schoonhoven. (Blz. 223).



Koorhek te Enkhuizen.
(Blz. 223).

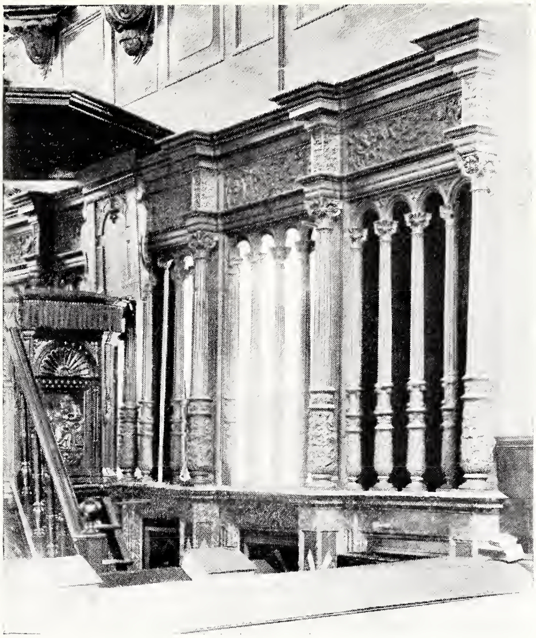


St.-Jakobskerk te 's-Gravenhage.
Wapenbord van Filips den Goede,
ridder van het Gulden Vlies.
(Blz. 227).

gewijze boven elkander geplaatst, als tegen de glooiing van een kleinen berg, die inderdaad niet ontbreekt. Op soortgelijke wijze heeft de vervaardiger van de koorstoelen te Amiens gehandeld (1508—1522). Hij stelt voor, hoe Elkana en Hanna hunnen zoon Samuel bij den hoogepriester Eli brengen. Tusschen de ouders in de laagte en Elia in de hoogte stelt hij een trap, waarlangs hij den jongen Samuel laat opklimmen. De Gothieke architektuur waaronder dit geschiedt, wijst verder genoegzaam aan, op welk terrein wij ons hier bevinden. Eene Maria onder het Kruis, een houten beeld in het Germaansche museum te Neurenberg, misschien afkomstig uit de werkplaats van Peter Vischer aldaar, staat op de grens van Gothiek en renaissance. In het werk van laatstgenoemden kunstenaar zelf (1455—1529) breekt zij weldra door; bijv. in zijn koning Arthur aan het grafmonument van keizer Maximiliaan te Innsbruck, en vooral in zijne reliefs aan den schrijn van den H. Sebaldus in de Sebalduskerk te Neurenberg. Hiertoe behoort o. a. eene voorstelling van Petrus in het huis van den Hoogepriester, bij het vuur, los, natuurlijk en levendig. De zuiverste renaissance vertoonen eenige zingende engelen van de „Vlaamsch-Bourgondische" school, in het Louvre te Parijs. De engelen zijn voorgesteld in zwevende houding, terwijl zij met hun drieën zingen van hetzelfde muziekblad. Veit Stoss (1440—1533) werkte, evenals Vischer, te Neurenberg. Van hem is de „Engelsche groet" in de Laurentiuskerk aldaar. De hangende voorstelling is geplaatst in een grooten metalen rozenkrans, waaraan o. a. medaillons met de zoogenaamde zeven vrienden van Maria bevestigd zijn. Uit de school van Veit Stoss is het fraaie snijwerk in de kerk van St. Florianus te Krakau (1518), voorstellende o a. het gastmaal van Herodes, op het oogenblik dat Salome binnenkomt. Er zit perspektief in, een voorgrond, midden- en achtergrond vallen te onderscheiden. Dill Riemenschneider maakte het grafmonument voor keizer Hendrik II en Kunigonda in den dom te Bamberg. Vooral de kop zijner „Eva" in de kapel der H. Maria te Würzburg (1490) is los van de Gothiek: rustige schoonheid, zonder hevige gemoedsbeweging, kenmerkt haar. Hetzelfde kan gezegd worden van het grafteeken van Roberte Legendre in het Louvre te Parijs. De doode is er op voorgesteld in liggende houding, met gevouwen handen. Gratie vertoont het geheele beeld; vooral

over het gelaat ligt een liefelijke vrede uitgespreid; de Dood schijnt hier zijne verschrikking verloren te hebben. Het H. Graf te Solesmes, uit het einde der vijftiende eeuw, bevat niet alleen het lichaam van den gekruisigden Heiland, maar een heele groep van personen er om heen. Maria Magdalena is afgebeeld in zittende houding; zij schijnt in smartelijk gepeins verzonken. Naar het uitdrukken der vrome gemoedsaandoening is hier inderdaad ernstig gestreefd. De figuur van Nikodemus, die het eene einde der lijkwade vasthoudt, is echter zeer naturalistisch gedaan; zekere plompheid valt niet te miskennen. Met de bronzen allegorische figuren aan het grafmonument van den connétable de Montmorency, in het Louvre te Parijs, komen wij in een eenigszins anderen tijd. De gratie beheerscht hier alles. Van smart of rouw is hier niets te ontdekken.

De vroeg-renaissance bracht in Nederland eenige fraaie kansels voort. Die in de Westerkerk te Enkhuizen (1568) is in al zijne soberheid zeer schoon; op de hoeken bevallige colonnettes; iedere zijde is gebruikt voor het aanbrengen van Bijbelsche figuurtjes onder nissen, met een diep perspektief; het klankbord wordt op eenvoudige en sierlijke wijze bekroond (in den trant van het klankbord van den overigens nog Gothieken kansel in de St.-Pieterskerk te Leiden). Van ongeveer dezelfde structuur is de kansel in de Groote of St.-Jakobskerk te 's-Gravenhage. Veel drukker en levendiger is de kansel in de St.-Michaelskerk te Zwolle (1617—1622). Adam Straess van Weilborch nam op zich hem voor de aanzienlijke som van f 500.— te leveren. De bovenbouw op het klankbord verheft zich als een machtige toren met 4 verdiepingen. Ongebreidelde fantasie schiep hier een rijkdom van vormen, alles in hout gesneden. De makers der genoemde kansels hebben waarschijnlijk gestaan onder Italiaanschen invloed ; vermoedelijk heeft de boven vermelde prachtige kansel van Benedetto da Majano in S. Croce te Florence hun voor oogen gestaan. Een ander model heeft die in de St.-Janskerk te 's-Hertogenbosch. Zij schijnt in 1570 gereed geweest te zijn. Het klankbord heeft minder groote afmetingen. De bovenbouw gelijkt op een gesloten hooge piramide boven een klein grondvlak. Het onderste gedeelte van de piramide heeft zes zijden, met colonnettes op de hoeken, en beeldjes in de nissen daartusschen; op soortgelijke wijze is de volgende verdieping ingericht, in kleiner



Koorafsluiting in de kerk der Ned. Herv. Gemeente te Abcoude. (Blz. 223).



Grafmonument der Van Assendelft's Breda. (Blz. 226).



Grafmonument van Engelbert II van Nassau in de Groote kerk te Breda. (Blz. 229).

afmetingen. Alleen de bovenste verdieping is doorzichtig. De meester die dezen kansel vervaardigde moet er zich op toegelegd hebben zijn werk te doen aanpassen aan de Gothieke omgeving, het te doen naar boven streven als de pilaren en gewelven, als de pinakels met kruisbloemen aan den buitenkant van het gebouw. Galland noemt dezen predikstoel „het prachtigste werk van dien aard uit de zestiende eeuw" [1]). Het groote en fraaie orgel in dezelfde St.-Janskerk is van eenigszins latere dagteekening (1617—1620). Het kunstige snijwerk daaraan is van Gregorius Schyseler. In de weelderige vormen is echter de soberheid der vroeg-renaissance verlaten; eerder beginnen zij heen te wijzen naar het barok.

Daarentegen is het orgel der Hooglandsche kerk te Leiden, uit 1537, nog geheel gehouden in den soberen stijl der vroeg-renaissance. De omgang is versierd met vlakke gegroefde pilasters, waartusschen eenig snijwerk is aangebracht. Het eigenlijke orgel is van twee sierlijke deuren voorzien. Het wordt bekroond door een drietal pyramiden. De schoonheid van het geheel dringt zich niet op — wat in een kerkgebouw ook minder passen zou — maar zij is zeker van zichzelf.

In dit tijdperk werden aan de wanden der kerken somtijds wapenborden gehangen [2]). Een houten wapenbord der Ridders van het Gulden Vlies in de Groote kerk te 's-Gravenhage, werd opgehangen in 1456 bij de viering van het 25-jarig bestaan onder Filips den Goede. (Is de lijst misschien later aangebracht bij het eeuwfeest?) De fijnste ornamenten der vroeg-renaissance komen er aan voor. Ook borden met bijbelteksten, de Tien Geboden of de Twaalf Artikelen des Geloofs, soms met veelkleurige ornamenten opgesmukt, werden opgehangen. Een dergelijk bord in de Ned. Herv. Kerk te Schoonhoven.

Een deur met omlijsting, keurig besneden in vroeg-renaissance, in de oude Ned. Herv. Kerk te Schagen, is met het verbranden dier kerk verloren gegaan.

De schoonheid der koorbanken in de Groote Kerk te Dordrecht is wereldberoemd. Zij werden vervaardigd door Jan

---

[1]) Galland, *Holländische Baukunst*, S. 132.

[2]) A. F. O. v. Sasse van IJsselt, *Rouw- of wapenborden in de St.-Janskerk te 's-Hertogenbosch* (*Taxandria*, jaarg. 10); C. W. Bruinvis, *Wapenborden in de Groote kerk te Alkmaar*, (*Ned. Familieblad*, N. S. Jaarg. 16, blz. 177 vv.).

Aertsz. van Terwen (1538—1542), in de sierlijke vormen der Italiaansche vroeg-renaissance. Een der fraaiste onderdeelen is een doorloopende fries aan den achterwand. Naar het model van antieke triomftochten zijn hierop triomfen van Christus, van het Sacrament, en van Karel V in beeld gebracht. De triomfwagen van Christus wordt getrokken door de symbolen der 4 evangelisten, terwijl zonde en dood er aan vastgeketend zijn.

De bank der heeren van Hoog- en Aertswoud, in de kerk van laatstgenoemd dorp, mag een bekoorlijk stukje vroeg-renaissance heeten.

Fraaie grafmonumenten in dezen stijl zijn opgericht [1]). In den dom te Utrecht is een gewezen grafkapel van voren met een wit hek gesloten. Het vertoont de sierlijkste colonnettes, rustende op een breede onderlijst met Gothiek ornament. Het graf van bisschop George van Egmond, in het koor van hetzelfde gebouw, is ernstig geschonden. Onder den sierlijken boog met cassetten heeft het nl. een beeld van den bisschop in biddende houding bezeten. Het is opgetrokken in een schoonen stijl, zoodat het zelfs in zijn geschonden staat nog bekoort. Gaaf is een grafteeken in de Ned. Herv. Kerk te Bergen op Zoom (1534). Het heeft ter weerszijden vlakke gegroefde pilasters; daarbinnen vele wapenschilden. De dooden, een man en eene vrouw, zijn afgebeeld in knielende houding voor een bidstoel, met gevouwen handen. Zonder de wapenschilden zou het eene stroeve schoonheid opleveren. Sierlijker is een grafmonument (van De Borgnival?) in de Groote Kerk te Breda, van 1536, in Italiaanschen stijl [2]). Het heeft drie bevallige nissen, draagt een smaller bovengedeelte, en is bedekt met fijne ornamenten, echter zonder eenige overlading. Even schoon, maar grooter nog het grafmonument der familie Van Assendelft in de kapel aan de N.-zijde derzelfde kerk. Man en vrouw zijn ook hier afgebeeld in biddende houding, geknield liggende tegenover elkander; zij hebben den blik gericht op de Maagd Maria in de hoogte, die er eenmaal was, maar later is verwijderd ge-

---

[1]) *Grafschriften in stad en lande*, uitg. door Feith, Van Rhijn, Vinhuizen en Wumkes, Gron. 1910; R. Ligtenberg, *Grafzerken der 16e eeuw in Friesland*, (*Vrije Fries*, Dl. 23 [1915], blz. 156—198).

[2]) R. Ligtenberg, *De grafmonumenten in de Groote kerk te Breda* in het *Bulletin Oudheidkundigen bond*, jrg. 7 (1914), blz. 130—144.

worden. Niet ongelijk is de dispositie van het heerlijke grafteeken van Engelbert I van Nassau, mede aldaar, met dit verschil, dat Engelbert niet alleen met zijne vrouw, maar ook met zoons en dochters is afgebeeld. Het Maria-beeld waarheen zij opzien, is bij eene restauratie hersteld. De innige devotie van dit geheele gezin, de fraaie standen en sierlijke lijnen maken dit gedenkteeken tot een der schoonste van Nederland. Tot de schoonste grafmonumenten van de geheele wereld rekent men dat van Engelbert II van Nassau, ook in de Groote Kerk te Breda (1539). Het is dikwijls toegeschreven aan Michel Angelo. Een marmeren blad, waarop de wapenrusting van den doode ligt, wordt gedragen door 4 Romeinsche krijgsknechten in albast. Op het onderstuk liggen Engelbert en zijne gemalin uitgebeeld. Kracht en bevalligheid, de ernst van den dood en de vrede des geloofs zijn hier op harmonieuze wijze vereenigd. Het kunnen van den ons onbekenden kunstenaar, wellicht een Italiaan, is zeker gelijk geweest aan dat van de eerste beeldhouwers van zijn tijd. Het grafmonument van hertog Karel van Gelder in de Groote Kerk te Arnhem (na 1538), met eene rij van marmeren beeldjes er om heen, is wellicht zeer kostbaar geweest; aan bevalligheid ontbreekt het de figuren niet (St. Elisabeth); waarschijnlijk is het een nationaal kunstwerk. In sierlijkheid moet het evenwel voor de grafteekenen der Nassau's te Breda eenigszins onderdoen.

PIT, *La sculpture hollandaise au musée d'Amsterdam*, Amst., s. a., 1905. — P. VITRY, *La sculpture dans les Pays-Bas au XVe et au XVIe siècle*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1912, T. V., P. I, p. 213—333. — DEHIO, *Kunstgeschichte in Bildern*, Leipz. 1899, Abth. IV: *Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts ausserhalb Italiens*. — L. DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne, étude sur les lettres, les arts et l'industrie*, Par. 1849—1851, 3 vols. — L. COURAJOD, *La sculpture à Dijon*, Par. 1892. — MONGET, *La Chartreuse de Dijon*, Montreuil-sur-Mer, 1898—1901, 2 vols. — KLEINCLAUSZ, *l'Atelier de Claus Sluter*, en *Les Prédécesseurs de Claus Sluter*, in de *Gazette des beaux-arts*, 1903, 1905. — A. DE BOISLISLE, *La sépulture des Valois à Saint-Denis*, Par. 1877. — H. MORANVILLÉ, *Note sur Raymond du Temple et sur les tombeaux de Saint-Denis*, in het *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris*, 1886. — DOM DE LA TREMBLAYE, *Les sculptures de l'église abbatiale de Solesmes*, 1892, fol. — REGINAL LISTER, *Jean Goujon*, Lond. 1903, 4°. — P. VITRY, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Par. 1901, 4°. — BODE, *Geschichte der deutschen Plastik*, Berl. 1887. — DEHIO und VON BEZOLD, *Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst*, Berl. 1905—. — L. RÉAU, *La sculpture allemande au XV et au XVIe siècle*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1912, T. IV, P. I, p. 99—135. — L. RÉAU, *Peter Vischer et l'école franconienne du XIVe au XVIe siècle*, Par. 1909. — AUTENRIETH, *Das Sebaldusgrab P. Vischers*, Ansbach, 1887. — DAUN, *Veit Stoss und seine Schule*, Leipz. 1903.—TÖNNIES, *T. Riemenschneider*, Strassb. 1900. — A. F. O. v. SASSE VAN IJSSELT, *Rouw- of wapenborden in de St.-Janskerk te*

's-Hertogenbosch (*Taxandria*, Jrg. 10). — C. W. BRUINVIS, *Wapenborden in de Groote kerk te Alkmaar* (*Ned. Familieblad*, N. S. Jrg. 16). — A. MICHEL, *La sculpture en France de Louis XI à la fin des Valois*, in zijne *Histoire de l'art*, T. IV, P. II, p. 573—677. — *Grafschriften in stad en lande*, uitg. door Feith, Van Rhijn, Vinhuizen en Wumkes, Gron. 1910. — R. LIGTENBERG, *De grafmonumenten in de Groote kerk te Breda* (*Bulletin Oudheidkundigen Bond*, Jrg. 7 [1914]). — R. LIGTENBERG, *Grafzerken der 16e eeuw in Friesland* (*Vrije Fries*, Dl. 23, 1915).

HOOFDSTUK XL.

VROEG-RENAISSANCE SCHILDER- EN GRAVEERKUNST IN DUITSCHLAND EN DE NEDERLANDEN.

Allereerst moet de schitterende naam van Albrecht Dürer, den grooten kunstenaar van Neurenberg, hier genoemd worden (1471 1528). Hij was zoowel schilder als graveur. Door zijne schilderwerken zou hij zijn naam niet vereeuwigd hebben, ofschoon hij ook op dit gebied zeer goede dingen heeft geleverd. Het Prado-museum te Madrid bezit van hem een Adam en Eva, waarin wel zooveel naar bevalligheid als naar juistheid van teekening gestreefd is. Krachtiger zijn eenige heiligenfiguren in de Pinakotheek te Munchen, zooals Paulus en Markus (1526). Het kerkelijke feest van Allerheiligen verheerlijkte hij door een groot schilderstuk (in de Keizerlijke galerij te Weenen). Men ziet hier den gekruisigden Christus aan alle kanten omringd door groepjes van heiligen, van elken leeftijd en maatschappelijken stand, (tegenhanger van het Lam Gods der Van Eycken te Brugge). Het is als de illustratie van de Gulden legende, waarin de levens van een groot aantal heiligen vereenigd zijn. Van zijne schilderwerken mogen nog vermeld worden de portretten van Frederik den Wijze (± 1497), en van Hiëronymus Holzschuher (1526) in het museum te Berlijn. — Maar een onsterfelijken naam heeft Dürer vooral door zijne gravures verkregen. In koper sneed hij zijne aangrijpende voorstelling van de Melancholie, den hl. George, de Maagd Maria, de Kruisiging; in hout eene serie voorstellingen uit de Openbaring van Johannes, en het Leven van Maria. Het beroemdst zijn wellicht zijne tafereelen van de Lijdensgeschiedenis des Heeren, in tweeerlei formaat (de Groote en de Kleine Passion). Nog mogen vermeld worden: zijn Ridder, Dood en Duivel, zijn Wonder van den H. Gregorius, zijn vrome geeselaar, zijn portret van Erasmus. De gravures van Dürer kenmerken zich door oorspronkelijkheid en eene zekere grilligheid in vormen en lijnen. Expressief zijn zij in

hooge mate. De Christus met de doornenkroon op den titel der Kleine Passion, drukt eene wereld van smart uit. Bekend is zijne bezoek aan Antwerpen, zijne ontmoeting aldaar met Lukas van Leyden, en de beleefdheden die deze groote kunstenaars elkander aandeden. Naast Dürer mogen genoemd worden: Martin Schongauer (kopergravures, o.a. van de vlucht naar Egypte, de graflegging van Christus), Michaël Wolgemut (houtsneden in de Neurenberger Kroniek van 1493), en Hans Sebald Beham (Planetenbilder) [1]). Hans Holbein de Oudere schilderde de prachtige H. Barbara in de Pinakotheek te Munchen. De heilige is voorgesteld als eene schoone jonge vrouw in de fraaiste lijnen, met miskelk en sacrament in de hand. De uitdrukking van innige devotie in gelaat en houding ontbreekt niet. Zijne H. Elizabeth in dezelfde verzameling is wat slanker, en misschien nog behagelijker. Beroemder is de naam van Hans Holbein den Jongere (1497—1543). Hij schilderde de familie van burgemeester Meyer, op de knieën de Maagd Maria aanbiddende (in het museum te Darmstadt). De vrouwelijke figuren vertoonen dezelfde vrome trekken die wij opmerkten op sommige stukken der Hollandsch-Vlaamsche school. Hij maakte ook het portret van Anna van Kleef, een der vele gemalinnen van Hendrik VIII van Engeland. Naar men zegt, heeft de koning zich er over beklaagd, dat hij door dit geflatteerde portret bewogen was om haar ten huwelijk te vragen (in het Louvre te Parijs). Aan Holbein den Jongere heeft men ook een bundeltje prentjes, voorstellende een Doodendans, toegeschreven [2]). Fraai geteekend zijn bijv. de kanunnik, door den Dood van den preekstoel geroepen, de non die op het punt staat zich door een ridder te laten verleiden, maar door den Dood verrast en van het altaar gehaald wordt, en de pastoor die het Sacrament aan een kranke brengt, terwijl de Dood met een klok vooruit loopt. — Een andere Doodendans, oorspronkelijk geschilderd op den muur van het Dominikaner klooster te Bazel, wordt bewaard in het historische museum aldaar. De figuren vertoonen geheel de bevallige lijnen der renaissance: de bisschop, de hertogin, de bedelmonnik, de koningin, de doctor; de verschrikking des Doods verschijnt hier in

---

[1]) In facsimile bij G. Hirth, *Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten*, Leipz. [1882—1892], 5 Bd., fol.

[2]) *Simulacres de la mort*, Lyon, 1538; in facsimile bij Lacroix, *Vie religieuse*, Par. 1877, p. 536—541; eene andere uitgave verscheen onder den titel: *Images de la mort*, Lyon, 1547.

deze bevallige gestalten zeer verzacht. — Zekere „Bijbelsche geschiedenissen van het Oude Testament" [1]) verschenen met prachtige illustratiën; beter gezegd: de prentjes zijn hier hoofdzaak, de bijschriften verduidelijken slechts de beteekenis. Soberheid (de prediking van Amos), gaat hier gepaard aan bevalligheid (Tobias en zijne vrouw). Niet minder keurig zijn de Bijbelsche prentjes met bijschriften van Salomon Bernard [2]). Aan Hagar bij hare wegzending (Genes. XVI), zijn de bevallige vormen gegeven van de dienstmaagd op de Geboorte van Johannes door Ghirlandajo. Bij den zegen van Jakob (Genes. XXVII) ziet Rebekka er uit als eene Romeinsche godin, terwijl een schenkkan op de tafel sierlijk afsteekt tegen den achtergrond. Even schoon zijn de Bijbel-illustratiën van J. Monis [3]). Sober en bevallig is de voorstelling van Jezus' gesprek met de Kananeesche vrouw (Mark. VII). De dienstmaagd, uit welke de booze geest gebannen werd (Handel. XVI), gelijkt weder sprekend op die in het stuk van Ghirlandajo, boven genoemd. — Ook de Bijbelsche prenten van Virgilius Solis, ofschoon uitvoeriger dan de in het voorafgaande genoemde, en meer opgesmukt met ornamenten, getuigen nog van een goeden smaak (Luk. XIV, de Gelijkenis van het gastmaal) [4]). In 1620 heeft men met de toen nog bestaande platen van eenige Duitsche graveurs een bundeltje gemaakt en opnieuw uitgegegeven [5]). Men vindt hier werk in van Dürer, Holbein, Sebald Beham, Hans Schäufelein (de verloofden) [6]), Hans Burgkmayer (de Dood als verleider) [7]) e. a.

Hans Baldung (± 1478—1545) schilderde eene Beweening van Christus (in de National Gallery te Londen), bijna nog Gothiek; losser van de traditie is zijn „kus des Doods", en „Het meisje en de Dood" (beide in het museum te Bazel). De figuren zijn tamelijk realistisch gedaan, en missen elegantie.

Veel gratieuzer is de vrouwenfiguur in de voorstelling van Venus en Amor, door Lukas Cranach (te St. Petersburg). Hij leefde

---

[1]) *Historiae veteris testamenti*, Lugd. 1547.

[2]) Salomon Bernard, dit le petit Bernard, *Figure del vecchio Testamento*, conversi per D. Maraffi, Lione, 1554, 8°.

[3]) [J. Monis], *Figures de la Bible, illustrees par huictains françoys*, Lyon 1565, 8°; *Nouvveau Testament*, Lyon, 1570.

[4]) Vergilius Solis, *Biblische Figuren desz Neüwen Testaments*, Franckf. a. M., 1562, 4°, obl.

[5]) *Newe kunstliche wohlgerissene Figuren von A. Dürer, H. Holbeyn, Hansz Sebald Böhem* u. a., Franckf. 1620, 4° obl. [6]) Hirth *Bilderbuch*, Bd. I, S. 317. [7]) Hirth, Bd. I, S. 372.

van 1472—1553. Zijn Christus aan het kruis, met de portretten van Luther en den schilder, en waarop men een straal bloeds ziet die heengaat naar het hoofd van den laatste (in de Stadskerk te Weimar), getuigt van een onzekeren smaak. Beter zijn zijne afzonderlijke portretten van: Frederik den Wijze, geknield voor de Moedermaagd, met den H. Bartholomaeus achter zich, hertog George van Saksen, Luther en diens ouders, enz. Goed werk vertoonen ook zijn: St. Gregorius-wonder, keurvorst Albrecht van Brandenburg in zijne studeerkamer, de Veertien Heiligen (Nothelfer), en zijne geschiedenis van den H. Nikolaas. Al deze schilderijen zijn krachtig gedaan, met vermijding van alle uitvoerigheid. De trekken der afgebeelde personen zijn scherp weergegeven. Nog sterker komen deze eigenschappen uit in Cranach's graveerkunst: zijn doop van Christus, waarbij Saksische vorsten op de knieën toezien, zijne portretten van Karel V, Ferdinand van Oostenrijk, Frederik den Wijze, Johan Frederik van Saksen, Ulrich van Wurtenberg, enz. zijn alle zeer karakteristiek [1]).

De Nederlander Jan van Scorel (1495—1562) [2]), stond geheel onder Italiaanschen invloed. Zijne Maria Magdalena in het rijksmuseum te Amsterdam is van eene ongeëvenaarde schoonheid van kleuren en lijnen. Van berouw over een zondig verleden is bij deze schoone jonge vrouw geen spoor te ontdekken. Zij is echter geen Italiaansche. Wegens hare lichaamsvormen en gelaatstrekken moet men haar voor eene echte Nederlandsche houden. Fraai is ook zijne Geschiedenis van Bathseba, waarop men slanke jonge meisjes (zijn het Grieksche godinnen?) door een prachtigen tuin ziet gaan om water te halen (in hetzelfde museum). Een groot stuk (mede aldaar) stelt het bezoek van de koningin van Scheba aan Salomo voor. De ontmoeting van deze twee gekroonde hoofden, ieder omringd door zijn gevolg, geeft den kunstenaar gelegenheid om groote pracht en praal te ontwikkelen, fraai gekleede figuren en sierlijke standen weer te geven. De adem eener diepere vroomheid is over al deze schoonheden niet heengegaan. Het dramatische van het geval, en de gratie zijn alles [3]).

---

1) *Tafelbilder Cranachs*, herausg. von Flechsig, Leipz. 1900.

2) N. Beets, *De aan Jan van Scorel toegeschreven Warmenhuizer gewelfschilderingen* (*Bulletin Oudheidkundigen Bond*, 1908, blz. 62 vv.); J. F. M. Sterck, *Het gedicht van Alardus op Scorel's „Ecce homo"* (*Het Boek*, jrg. 3 (1914), blz. 141—144); G. J. Hoogewerff, *Jan van Scorel; zijn leven en persoonlijkheid* (Onze eeuw, jrg. 15 [1915], Dl. 2, blz. 209—243).

3) Vergel. zijne: „Sancta Trinitas" (1540) in het Aartsbisschoppelijke museum te Utrecht.

Een groot onderscheid bestaat tusschen Jan van Scorel en Pieter Aertsen (1506—1575?). Hij schilderde voor de Nieuwe kerk te Amsterdam een groot altaarstuk, voorstellende den Kerstnacht. Een fragment is er van over in het rijksmuseum. Pieter Aertsen is niet alleen een echte Nederlander van geboorte, maar ook in zijne kunst. Zelden zal een realistische of naturalistische schildertrant zooveel schoons hebben voortgebracht.

G. Hirth, *Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten*, Leipz. [1882—1892], 5 Bde., fol. — L. de Fourcaud, *La peinture dans les Pays-Bas depuis les successeurs des Van Eyck et de R. van der Weyden, jusque dans la seconde moitié du XVIe siècle* bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1912, T. V, P. I, p. 196—304. — L. Gillet, *La peinture dans les Pays-Bas à la fin du XVIe siècle* bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1913, T. V, P. II, p. 846—886. — Pit, *Les origines de l'art hollandais*, Par. 1894. — Carl Justi, *Jan van Scorel*, in de *Jahrbücher der Kngl. Preussischen Kunstsammlungen*, 1881. — H. Toman, *Jan van Scorel und die Styl-Kritik*, Prag. 1888. — N. Beets, *De aan Jan van Scorel toegeschreven Warmenhuizer gewelfschilderijen* (*Bulletin Oudheidkundigen Bond*, 1908). — J. F. M. Sterck, *Het gedicht van Alardus op Scorel's „Ecce homo"* (*Het Boek*, Jrg. 3 [1914]). — G. J. Hoogewerff, *Jan van Scorel ; zijn leven en persoonlijkheid* (*Onze eeuw*, Jrg. 15 [1915], Dl. II). — Sievers, *Pieter Aertsen*, Leipz. 1908. — De Roever, *Pieter Aertsen*, in *Oud-Holland*, Dl. VII. — W. Cohen, *Studien zu Quentin Matsys*, Bonn, 1904. — Lehrs, *Der Meister des Amsterdamer Kabinets*, 1893. — Janitschek, *Geschichte der deutschen Malerei*, Berl. 1890. — R. Borrmann, *Mittelalterliche Wand- und Deckenmalereien in Deutschland*, Berl. 1897. — Heidrich, *Die altdeutsche Malerei*, Iena, 1910. — L. Réau, *La peinture allemande au XVe et au XVIe siècle*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1912, T. V, P. I, p. 14—94. — Thode, *Die Malerschule von Nürnberg im 14ten und 15ten Jahrhundert*, Frankf. 1891. — Singer, *Versuch einer Dürer Bibliographie*, Strassb. 1903. — *Dürer, Des Meisters Gemälde, Kupferstische und Holzschnitte*, Stuttg. 1904 (447 afbb.). — Glaser, *H. Holbein der Ältere*, Leipz. 1908. — Ganz, *Die Handzeichnungen H. Holbeins des Jüngeren*, Berl. 1910—, 5 Bde. — Stein, *Bibliographie d'Holbein*, Par. 1897. — Gauthiez, *Holbein*, in de *Grands artistes*, Par. 1907. — *Tafelbilder Cranachs*, herausg. von Flechsig, Leipz. 1900. — Lippmann, *L. Cranach. Nachbildungen seiner Holzschnitte und Stiche*, Berl. 1895. — Schmid, *Forschungen über H. Burgkmair*, Münch. 1888. — Thieme, *Schäufeleins malerische Tätigkeit*, Leipz. 1892. — Wendland, *Martin Schongauer*, Berl., 1907. — Storck, *Der Meister des Amsterdamer Kabinets*, 1912. — Pauli, *Hans Sebald Beham*, Strassb. 1911. — P. Durrieux, *La peinture en France de puis l'avenement de Charles VII jusqu'à la fin des Valois*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1911, T. IV, P. II, p. 701—768. — *Heures de Turin ; 45 feuillets à peintures provenant des Très belles Heures de Jean de France, duc de Berry* [publ. par P. Durrieu], d'après les originaux de la Biblioteca Nazionale de Turin et du Musée du Louvre, Par. 1902, 4°. — *Breviaire Grimani de la Bibliothèque de S. Marco à Venise ; reproduction photographique complète éditée* par S. de Vries, préface de S. Morpurgo, Leyd. [1903—1910], livr. I—XII, fol. — *Un livre d'Heures du duc Jean de Berry ; ms. de la Bibliothèque royale de Belgique*, [notice de Pol de Mont, trad. par C. Huysmans], Haarl. [1905], 19 pl. fol.—*Le livre d'Heures de notre dame dite de Hennessy* [publ.] par J. Destrée, Haarlem, [1906], fol. (in *Le Musée des enluminures*). — *Heures d'Anne de Bretagne ; reproduction réduite des 63 peintures du ms. latin 9474 de la Bibliothèque nationale* [publ. par. H. Omont], Par. [1906]. — *Livre d'Heures de Henri II; reproduction des 17 miniatures du ms. latin 1429 de la Bibliothèque nationale* [publ. par H. Omont], Par. [1906]. — P. Durrieu, *Les „Antiquités judaïques" et le peintre Jean Fouquet*, Par. 1908, fol. — H. Bouchot, *Les portraits au crayon des XVIe et XVIIe siècles*, Par. 1884.— H. Bouchot, *Les Clouet*, Par. 1892, 4°. — A. de Laborde, *Les manuscrits à pein-*

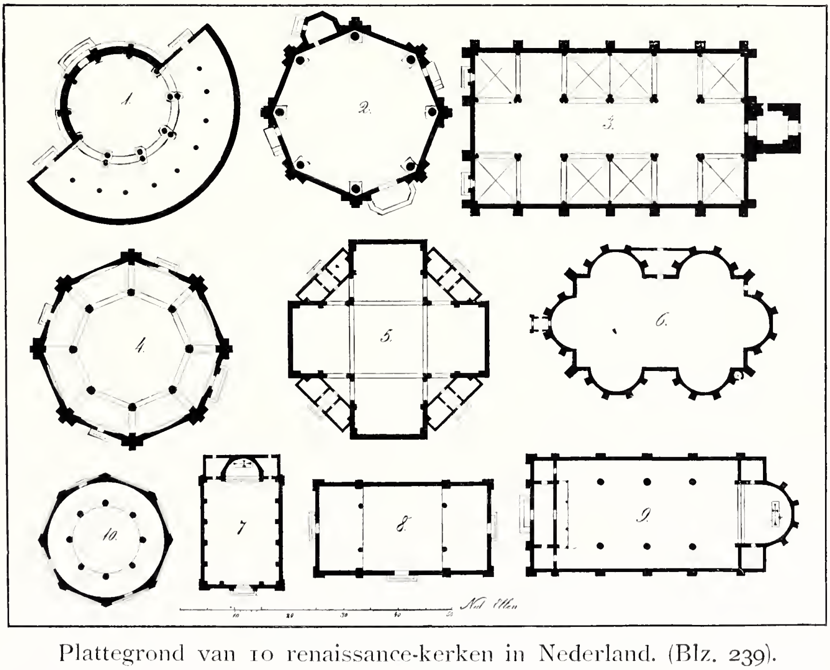
ture de la cité de Dieu de saint Augustin, Par. 1909, 3 vols., fol. — *Les Images de la Mort*, Lyon, 1547. — *Icones historiarum Vet. Testamenti*, Lugd. 1547. — S. Bernard, *Figure del vecchio Testamento*, conversi per D. Maraffi, Lione, 1554. — J. Monis, *Figures de la Bible, illustrees par huictains françoys*, Lyon, 1565; *Nouvveau Testament*, Lyon, 1570. — Vergilius Solis, *Biblische Figuren desz Neüwen Testaments*, Franckf. a. M., 1562, 4° obl. — E. Dutuic, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Par. 1881—1888, 6 vols., 4°. — K. von Lützow, *Geschichte des deutschen Kupferstichs*, Berl. 1891. — W. L. Schreiber, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle*, Berl., 1891—1893, 3 vol. in 8° en 3 vols. planches. — Kristeller, *Kupferstich und Holzschnitt in 4 Jahrhunderten*, Berl. 1905. — Rosenthal, *La gravure*, Par. 1909. — C. de Mandach, *La gravure à l'époque de la Renaissance*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1912, T. V, P. I, p. 381—421. — W. Schmidt, *Die frühesten Druckdenkmale des Holz-und Metallschnittes*, Nürnb., fol. — H. Oidtmann, *Geschichte der Schweizer Glasmalerei*, Leipz. 1905. — Natalis Rondot, *Les peintres sur verre à Lyon*, Lyon 1897. — E. Mâle, *Le vitrail français au XVe et au XVIe siècles*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1911, T. IV, P. II, p. 773, 814. — A. Wauters, *Les tapisseries bruxelloises*, Brux. 1878. — I. Guiffrey, E. Müntz, A. Pinchart, *Histoire générale de la tapisserie*, Par. 1879—1884, 3 vols., fol. — J. Lessing, *Wandteppiche des Mittelalters in Deutschland*, Berl. 1900—1902, fol., met gekleurde platen. — L. Deshairs, *La tapisserie et le mobilier au XVIe siècle*, bij Michel, *Histoire de l'art*, T. V. P. II, p. 887—945.



Jan van Scorel, Maria Magdalena. Rijksmuseum. (Blz. 234).



De Westerkerk te Amsterdam, van buiten. (Blz. 239).



Plattegrond van 10 renaissance-kerken in Nederland. (Blz. 239).

1. Luth. kerk, Amst. 2. O.-kerk, Middelb. 3. W.-kerk, Amst. 4. Marekerk, Leid. 5. N.-kerk, Amst. 6. N.-kerk, Den Haag. 7. Episc. kerk, Rotterd. 8. Luth. kerk, Rotterd. 9. R. K. kerken XIXde eeuw. 10. N. kerk, Arnhem.

HOOFDSTUK XLI.

BOUWKUNST DER HOOG-RENAISSANCE VOORNAMELIJK IN NOORD-NEDERLAND.

De hoog-renaissance heeft in Noord-Europa een groot aantal gebouwen gesticht. Waarschijnlijk hebben vele architekten voor de hoog-renaissance warme bewondering gekoesterd, en met ijver en geestdrift kerken, openbare gebouwen en woonhuizen in dezen stijl opgetrokken. De welvaart die in dit gedeelte van Europa reeds in de zeventiende eeuw heerschte, kwam hun daarbij ten goede. In rijke en machtige staten, zooals Engeland, Frankrijk en N. Nederland, moeten zij overstelpt zijn geworden met opdrachten. Ondanks deze buitengewoon gunstige omstandigheden hebben zij niet zooveel schoons voortgebracht, als men wel zou kunnen verwachten. In het algemeen hadden de bouwwerken der hoog-renaissance wel iets van de bevalligheid der vroeg-renaissance ingeboet. Het grootste verschil in noordelijke landen werd hierdoor veroorzaakt, dat de vroeg-renaissance hier een nationaal karakter behouden had, zich volkomen had aangepast aan het inheemsche bouwmateriaal, en in de uiterlijke verschijning harer voortbrengselen vooreerst het onderscheid met de late Gothiek niet op in het oog loopende wijze blijken liet. Daarentegen heeft de hoog-renaissance ternauwernood ergens een eigen nationaal karakter verkregen. Hare vormen waren minder lenig, minder plooibaar dan die der vroeg-renaissance; met het inheemsche bouwmateriaal bleef zij altijd worstelen, daar zij liever een andere grondstof ter beschikking zou hebben gehad. Hoeveel fraais zij dan ook moge hebben opgeleverd, hare gebouwen hebben in menig geval iets kouds en stijfs behouden.

Dit geldt reeds van het Escuriaal in Spanje, gebouwd onder Philips II. De westelijke gevel der kerk bezit wel eenige behagelijkheid, met zijne halfronde pilasters en een zeker aantal vrij staande beelden. Overigens maakt het gebouw geen aangenamen

indruk. — Het Louvre te Parijs is bij gedeelten gebouwd. De gevel aan de tuinzijde, door Lescot en Goujon (± 1550), toont in de bekleeding met pilasters en vrijstaande beelden verwantschap met het Escuriaal. Evenals ginds ziet men hier de vroeg-renaissance geleidelijk in de hoog-renaissance overgaan. De gevel van het Louvre aan de voorzijde, gebouwd door Perrault onder de regeering van Lodewijk XIV, naar de regels van Palladio, vertegenwoordigt laatstgenoemden stijl, tamelijk koud en levenloos. — Van eleganter vormen is de St.-Pauluskerk te Londen, door Christopher Wren, begonnen in 1675, voltooid in 1710. Het gebouw heeft twee torens aan den voorgevel en een prachtigen koepel boven het kruis. De meesterlijke structuur is even merkwaardig als de fraaie bekleeding met marmeren kolommen aan den buitenkant. Men kan deze kerk de verhevenste schepping noemen van de hoog-renaissance in Noord-Europa.

In Nederland hebben de bouwmeesters dezer hoog-renaissance verscheidene kerken opgetrokken. Het kwam er op aan gebouwen te scheppen die beantwoordden aan de behoeften van den Protestantschen eeredienst. Was in het R. Katholieke heiligdom het altaar het middenpunt, in het Protestantsche moest dit de predikstoel zijn. Men zou moeilijk kunnen beweren, dat de meesters van den Protestantschen kerkbouw er in geslaagd zijn voor het hun gestelde probleem eene spoedige en gelukkige oplossing te vinden, al verdienen er ook eenige gebouwen genoemd te worden die min of meer aan het vereischte voldeden. Van de nieuwe Protestantsche kerken was een der eerste de Zuiderkerk te Amsterdam, gebouwd door Hendrik de Keyzer (1603—1614) [1]. Het grondvlak is een langwerpig vierkant. Er zijn drie schepen, het middenste hooger dan de beide andere, maar zonder hoogvensters. Het middenschip is gedekt met een tongewelf, de zijschepen met kruisgewelven. Alle gewelven zijn in hout. De kolommen tusschen de schepen zijn van Dorische orde, geverfd in natuursteen. Tegenover deze kolommen staan in den buitenmuur andere die half uit den muur te voorschijn komen. Aan den buitenkant pilasters die de taak vervullen van de Gothieke contreforten. Op een der hoeken rijst een fraaie toren op met sobere renaissance-ornamenten. Van buiten is het gebouw eenigszins droog, van binnen ziet het er

---

[1] C. H. Peters, *De Zuider-, Wester- en Noorderkerk te Amsterdam* (*Oud Holland*, Jaarg. 19, blz. 145 vv., 198 vv.).

behagelijk uit, al wordt door de vele balken tusschen de verschillende deelen van het gewelf deze behagelijkheid verminderd. Ook de Noorderkerk te Amsterdam is door H. de Keyzer gebouwd (1620—1623). Het grondvlak is eigenlijk een Grieksch kruis [1]); maar de hoeken tusschen de vier staven daarvan zijn op vernuftige en bevallige wijze bij de binnenruimte getrokken. Hierdoor wordt een aanleg verkregen waarbij de kansel het middelpunt kon vormen. Van buiten is deze kerk met hare eentonige vlakke gevels moeilijk fraai te noemen. Anders staat het met de Westerkerk aldaar, van denzelfden bouwmeester (1620—1631). De kerk heeft drie schepen en twee dwarsschepen. Het middenschip heeft in de hoogte vensters. De zijbeuken zijn tot de breedte der transepten uitgebreid, zoodat van binnen de twee dwarsschepen niet sterk in het oog vallen. Maar aan den buitenkant zijn ze uitgebouwd, wat tot de schoonheid van het gebouw veel bijdraagt. De dienst van Gothieke contreforten wordt hier gedeeltelijk vervuld door fraaie kolommen. In de kerk bestaat iedere kolom uit de vereeniging van drie kleinere, wat zeer bekoorlijk staat. Verder moge gewezen worden op de vele fraaie en smaakvolle lijsten, pilasters en consolen. Voor het gebouw staat een machtige en tevens bevallige toren, met renaissance-kolommen op de hoeken der verdiepingen. Waarschijnlijk is dit wel de fraaiste kerk der hoog-renaissance in Nederland. De oplossing van het probleem, eene groote ruimte te scheppen met den predikstoel als middelpunt, was niet beter dan de vorige. — Dichter scheen men deze oplossing nabij te komen in de Mare-kerk te Leiden, door Arent van 's-Gravesande (1639—1648), en door de Oosterkerk te Middelburg, door Barthol. Dryfhout (1647—1666). Beide hebben een regelmatigen achthoek tot grondslag, en worden door een koepel gedekt. Verrassend en aangenaam is in de de Mare-kerk de lichtwerking, daar het licht uitsluitend uit de hoogte binnenvalt door de ramen van den koepel, terwijl beneden in den omgang lichtopeningen ontbreken. Eene andere oplossing, aan de vorige verwant, is beproefd met de zoogenaamde ronde Luthersche kerk te Amsterdam (1668). Het grondvlak bestaat uit een cirkel, waaromheen een tweede cirkel is aangelegd doch slechts voor de helft uitgevoerd. Hierdoor verschaft men aan het overgroote deel der toehoorders de gelegen-

[1]) Zie de grondvlakken van eenige renaissance kerken in N. Nederland bij Eyck van Zuylichem, *Le style ogival des 'Eglises des Pays-Bas*, Utr. 1863, Pl. XV.

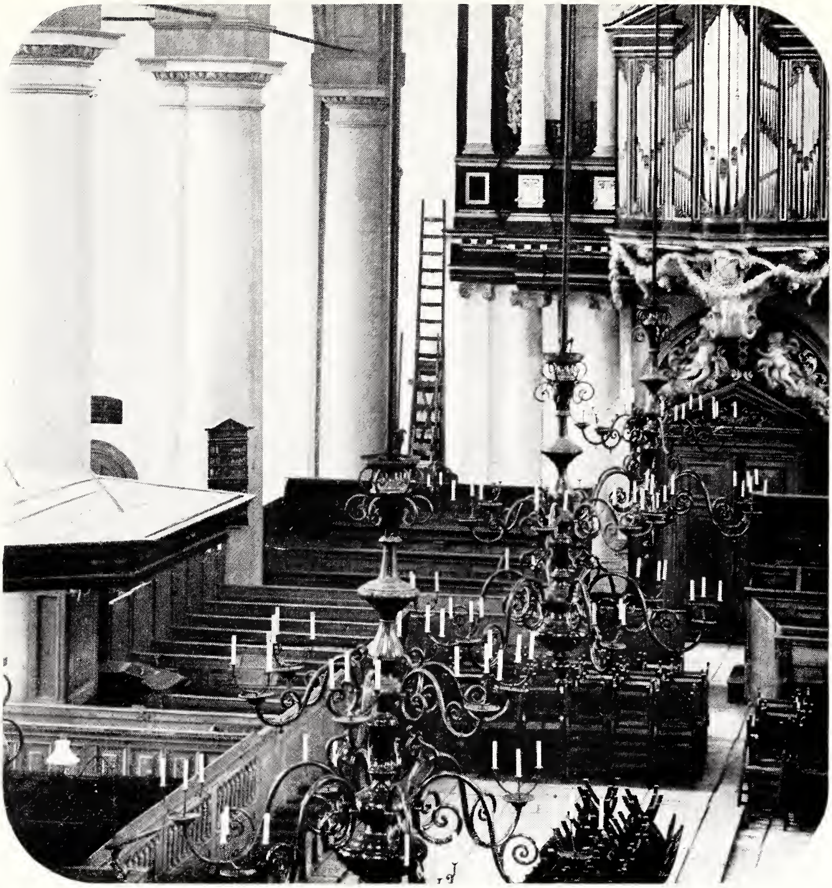
heid den spreker in het gelaat te zien. De bevallige koepel strekt tot verfraaiïng van een geheel stadsgedeelte. De kolommen tusschen den eersten en den tweeden cirkel zijn dubbel, wat zoowel de sierlijkheid als de sterkte verhoogt. Overigens is dit gebouw van binnen en van buiten gehouden in de strakste vormen, zoodat het een ijskouden indruk maakt. Te Groningen schiep Conraet Roleff een kerk met centralen aanleg, in de Nieuwe kerk, naar de voorbeelden van H. de Keyzer te Amsterdam (1660—1664). Als type van eene hoog-renaissance dorpskerk kan de Nieuwe kerk te Zaandam-West genoemd worden (1640—1680). Zij is gebouwd in kruisvorm, heeft een fraaien houten toren, en heeft van binnen met hare eenvoudige en doelmatige inrichting iets intiems. De buitenmuren zijn bekleed met eentonige vlakke pilasters, wat aan het uiterlijk zekere stroeve verhevenheid bijzet, naar veler meening goed strookende met den Protestantschen eeredienst. Het uiterlijk van de Ned. Herv. kerk te Burgh op het eiland Schouwen, is slanker en behagelijker. Ook hier ontmoet men den kruisvorm.

Voor de Martini-kerk te Groningen heeft een later geslacht op een Gothiek benedengedeelte een prachtigen hoog-renaissance toren geplaatst [1]) in vijf verdiepingen, met sierlijke nissen en balustrades. Veel minder hoog en zwaar, maar uiterst bevallig is de hoog-renaissance toren der Ned. Herv. Kerk te Hindelopen. Zij is ver uit zee zichtbaar. Met de vijf houten balustrades die hem omringen, maakt hij een bekoorlijken indruk.

Van wereldlijke gebouwen, woonhuizen enz., door de hoog-renaissance voortgebracht, zijn de straten van de meeste Hollandsche steden nog altijd vol. Men herkent ze meestal terstond aan de vlakke pilasters der voorgevels, die meer dan één verdieping bedekken. De woningen, voor vele Amsterdamsche patriciërs gebouwd aan de beroemde Heeren-, Prinsen- en Keizersgrachten, bezitten een eigen karakter, en vertoonen dikwijls groote bevalligheid. Beeldhouwwerk komt spaarzaam voor. Waar de hoog-renaissance zonder eigen karakter optreedt, en alles verricht acht wanneer slechts min of meer plompe breede pilasters tegen de muren zijn aangeplakt, zijn hare voortbrengselen onschoon.

Als voorbeeld van een fraaien hoog-renaissance gevel met beeld-

[1]) B., *De bouw van den Martinitoren* (*Groninger Volksalmanak*, 1907, blz. 220 vv.); C. H. van Rhijn, *Templa Groningana*, Gron. 1910.



De Westerkerk te Amsterdam van binnen. (Blz. 239).



De Westerkerk te Amsterdam. Bovenstukken der kolommen. (Blz. 239).



De ronde Luthersche kerk te Amsterdam. (Blz. 239).

houwwerk moge hier de Hoofdpoort te Dordrecht, uit 1618, een werk van H. de Keyzer, genoemd worden; daarnaast de gevel van de Waag te Leiden (1662), en een der gevels van de Zijlpoort aldaar, beide door Rombout Verhulst.

Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart, herausg. v. der Vereinigung *Berliner Architekten*, Berl. 1893 (met 1041 Grundrissen). — Eyck van Zuylichem, *Le Style ogival des 'Eglises des Pays-Bas*, Utr. 1863. — C. H. Peters, *De Zuider-, Wester-* en *Noorderkerk te Amsterdam* (*Oud-Holland*, Jrg. 19). — B., *De bouw van de Martinitoren* (*Groninger Volksalmanak*, 1907). — C. H. van Rhijn, *Templa Groningana, Gron.* 1910. — G. Galland, *Der Grosse Kurfürst und Moritz von Nassau der Brasilianer; Studien zur Brandenburgischen und Holländischen Kunstgeschichte*, Frankf. 1893. — A. Berty, *Les grands architectes français de la Renaissance, Par.* 1860. — A. Berty, *La Renaissance monumentale en France*, Par. 1864, 2 vols. — Léon Palustre, *La Renaissance en France*, Par. 1879—1889, 3 vols., fol. — Léon Palustre, *L'architecture de la Renaissance*, Par. 1895. — W. H. Ward, *The architecture of the Renaissance in France* (1495—1830), Lond. 1911, 2 vols. — H. Lemonnier, *L'architecture en France pendant la première moitié du XVIIe siècle*, (*débuts de l'art monarchique*), bij Michel, *Histoire de l'art*, T. VI, p. 163—200. — R. Blomfield, *A history of French architecture from the reign of Charles VIII till the death of Mazarin*, Lond. 1911, 2 vols. — G. Brière, *L'architecture en France sous le règne de Henri IV et pendant les premières années du règne de Louis XIII*, bij Michel, *Histoire de l'art*, T. V, P. II, p. 705—733.

HOOFDSTUK XLII.

BEELDHOUW- EN SCHILDERKUNST DER HOOG-RENAISSANCE, VOORNAMELIJK IN N. NEDERLAND.

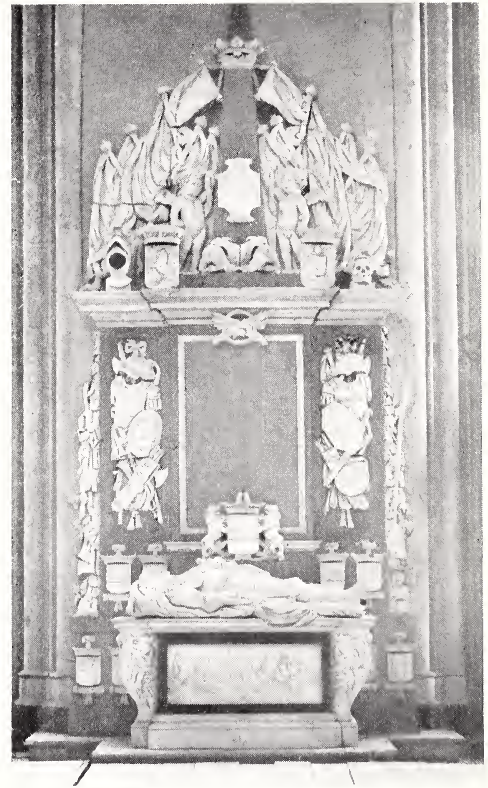
De Gereformeerde opvattingen verboden het aanbrengen van beelden in en aan de kerken. Ten gevolge daarvan moest de beeldhouwkunst in Noord-Nederland gaan kwijnen. Van eene kerkelijke of Christelijke beeldhouwkunst der hoog-renaissance in ons vaderland kan dan ook nauwelijks sprake zijn. Alles bepaalt zich tot grafmonumenten en het meubilair der kerken, predikstoelen, orgels, en dergelijke. Toch heeft N. Nederland ondanks de zeer ongunstige omstandigheden nog eenige zeer goede beeldhouwers opgeleverd. De beroemdsten daarvan waren: Hendrik de Keyzer, en Rombout Verhulst.

De Keyzer, dien wij reeds als bouwmeester leerden kennen, was geboren te Utrecht in 1567, en overleed te Amsterdam in 1621. Op last van de Staten-Generaal der Vereenigde Nederlanden vervaardigde hij in 1616 en volgende jaren het kostbare monument voor den prins van Oranje in de Nieuwe Kerk te Delft. De Prins komt er tweemaal op voor, eens liggende, in den doodsslaap verzonken, eens in zittende houding, als overwinnend veldheer. Het geheel schijnt een Italiaansch tempeltje, uit verschillende soorten marmer opgetrokken en met bevallige beelden versierd. Den doode er tweemaal op aan te brengen was een offer aan den opkomenden wansmaak dier dagen, die tot volle ontplooiïng zou komen in den tijd van het barok. Overigens hangen de verschillende elementen van dit werk verwonderlijk goed samen; zij vormen waarschijnlijk het schoonste grafmonument der hoog-renaissance, dat N. Nederland bezit.

Een grafmonument van 1625 is in de Ned. Herv. kerk te Bergen op Zoom tegen den wand aangebracht. Het bevat drie door marmeren kolommen van elkander gescheiden nissen; de overledenen



P. P. Rubens. Afneming van het kruis in de Groote kerk te Antwerpen. (Blz. 245).



Graftombe van Adm. Van Gent in den Dom te Utrecht door Romb. Verhulst. (Blz. 244).

zijn daarin links en rechts in knielende houding afgebeeld. Het geheel is een voornaam en smaakvol kunstwerk. Men merke op, dat de kolommen geheel glad zijn; ornamenten zijn slechts spaarzaam aangebracht. Een smaller bovengedeelte wordt bekroond door een fronton, dat reeds doorbroken is, als bij het barok. — Nog een tweede grafmonument der hoog-renaissance bevindt zich in deze kerk. Het is het gedenkteeken van Lud. de Ketulle, van 1631. De stijl is ongeveer dezelfde, maar de biddende figuren ontbreken, en de ornamenten zijn wat talrijker en drukker. — Iets losser en bevalliger dan de beide vorige is het grafmonument van H. F. graaf van den Berg, en zijne gemalin, in de St.-Servatiuskerk te Maastricht. Het dagteekent van 1683. De beide dooden zijn afgebeeld in liggende houding. Rechts en links staan fraaie allegorische figuren. De tegen den muur geplaatste achtergrond schijnt de ingang van een tempeltje, geflankeerd door pilasters. De afwisseling van wit en zwart marmer verhoogt de bevalligheid.

De beeldhouwer P. Ricx vervaardigde het grafmonument voor admiraal Cornelis de Wit, in de Groote kerk te Rotterdam (1669). Twee marmeren kolommen dragen een architraaf met beeldjes en wapenschilden er op. De zeeheld is voorgesteld in zijn harnas, in liggende houding. Tot zoover zou het monument maar een stroeven indruk maken. Doch tusschen de kolommen staan rechts en links de figuren van Neptunus en Mars, die een schild dragen met een pompeus Latijnsch opschrift. Engeltjes en andere ornamenten doen het overige om van het geheel iets fraais te maken, al kan de harmonie tusschen kolommen en architraaf aan den eenen kant en de losse ornamenten aan den anderen niet volkomen genoemd worden.

Een waarlijk groot en tevens vruchtbaar kunstenaar is Rombout Verhulst geweest [1]). Hij moet geboren zijn te Mechelen in 1609, kwam al spoedig naar Amsterdam, woonde vervolgens te Leiden, later te 's-Gravenhage, en is aldaar overleden in 1698. Hij vervaardigde het beroemde praalgraf van Michiel Adriaensz. de Ruyter in het koor der Nieuwe kerk te Amsterdam. Johannes van Kerkhove († 1660), werd door hem vereeuwigd in een belangrijk marmeren gedenkteeken in de Pieterskerk te Leiden. De doode is voorgesteld in liggende houding, met peinzende trekken, als in

[1]) M. van Notten, *Rombout Verhulst, beeldhouwer; een overzicht zijner werken, 1624—1698*, in 53 lichtdrukken, 's-Gravenhage.

een natuurlijken slaap gezonken; weenende engelen-figuurtjes drukken de smart uit over zijn verscheiden. De uitdrukking van zalige rust is in dit monument vereenigd met die van smart. Er spreekt dus een geest uit die bij de oorspronkelijke, vroolijke, harmonieuze wereld- en levensopvatting der renaissance ternauwernood past. Vermaard is Verhulst's gedenkteeken van den baron van In-und Knyphausen († 1664), in de Ned. Herv. kerk te Midwolde. Niet alleen stelt het den doode voor in slapende houding, maar zijne weduwe, die het monument ter eere van haren gemaal bestelde, liet zich naast hem afbeelden, als eene bevallige jeugdige verschijning, half zittend, en met den blik op zijn hoofd gericht. Van dit werk bevindt zich een afgietsel in het Rijksmuseum te Amsterdam. Het gedenkteeken voor admiraal Van Gent in den dom te Utrecht (1672) is minder grootsch, maar wellicht verhevener. Toch zijn rechte lijnen er maar spaarzaam aan te vinden. Men gevoelt dat de tijd van het barok nadert.

Nog werden door Verhulst vervaardigd de grafteekenen van: Willem van den Zaan († 1669) en van Isaäk Sweerts († 1673), in de Oude Kerk te Amsterdam; dat van Adriaen Clant in de Ned. Hervormde Kerk te Stedum (1672), en dat van Hiëronymus van Tuyll († 1669), in de kerk te Stavenisse. De preekstoel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam door A. Vinckenbrink, is wel een wonder van snijwerk, maar lijdt ten zeerste aan eene overlading, waardoor men op de grens komt van wansmaak. Boven het klankbord bevindt zich als een houten bouwwerk in verdiepingen, met figuren uit de gewijde geschiedenis (1649).

Tot de hoog-renaissance behoort het zangkoor in de Ned. Herv. Kerk te Rhenen; het is met eenig beeldhouwwerk versierd. Van grooter omvang en beteekenis is het voormalige zangkoor de St.-Janskerk te 's-Hertogenbosch, tegenwoordig in het museum van South-Kensington te Londen. Het heeft het voorkomen van een triomfboog met drie doorgangen. Eene groote hoeveelheid marmeren kolommen en vele beelden versieren het. Misschien is dit wel het belangrijkste hoog-renaissance beeldhouwwerk, dat N. Nederland heeft opgeleverd. Bij den Nederlander wekt het een onaangenaam gevoel dit stuk te zien in een buitenlandsch museum. Het is echter waar, dat het in de Gothieke omgeving van de St.-Janskerk weinig paste.

Een hoog-renaissance doopvont uit 1618 bevindt zich in de

kerk te Alfen bij Paderborn; een reliquiën-kist met het gebeente van den H. Liborius in den dom in laatstgenoemde stad, een fraai goudsmidswerk uit 1621. Nog worde gewezen op een fraai stukje hoog-renaissance aan de brug der ruïne van het slot te Heemstede. Wie oogen heeft, ontmoet de hoog-renaissance overal.

Wat bij den aanvang van dit hoofdstuk gezegd werd van de beeldhouwkunst in deze gewesten, kan ten opzichte van de schilderkunst herhaald worden. Het Calvinisme verbood ook het aanbrengen van schilderijen in de kerken. Dientengevolge kon de kerkelijke schilderkunst niet meer tot bloei geraken. In een tijd toen de Nederlandsche schilders hunne volmaakste werken schiepen, werken die thans de bewondering genieten van de geheele wereld, werd van hunne diensten voor de verfraaiïng der kerken of de opluistering van den eere-dienst geen partij getrokken. Ver was de tijd verwijderd, waarin de geheele bevolking der stad toestroomde wanneer het meesterwerk van een Memling of een Lukas van Leyden voor het eerst ter bezichtiging werd gesteld! Men mag van geluk spreken dat Lukas' beroemde triptiek van het Laatste Oordeel, uit het koor der Pieterskerk verwijderd, tenminste op het stadhuis veilig werd bewaard. Wie zal zeggen, hoeveel dergelijke kunstvoortbrengselen van meer en minder waarde, zijn vernietigd en verbrand?

Des ondanks hebben toch nog verscheidene schilders Bijbelsche of godsdienstige onderwerpen, met welk doel dan ook, met het penseel of de graveerstift behandeld. Waarschijnlijk werden zulke schilderstukken overal opgehangen behalve in kerken, dus in binnenkamers zoowel als in stadhuizen, in weeshuizen, gasthuizen, hofjes, enz. [1]). Enkele beroemde werken mogen hier genoemd worden.

Aan P. P. Rubens (1577—1641) worde een eere-saluut gebracht, daar hij behoorde tot de Zuidelijke Nederlanden. Zijn schitterenden schildertrant kan men zien aan zijne Afneming van het kruis in de hoofdkerk te Antwerpen, en zijn Gastmaal van Herodes (te Rotterdam). In het Louvre te Parijs hangen 21 groote doeken van hem bij elkander. Het rijksmuseum te Amsterdam bezit van Rubens eene voorstelling van Christus die zijn

[1]) W. Martin, *Oude schilderkunst in Nederland, in raadhuizen, stedelijke verzamelingen, kerken, hofjes, weeshuizen*, enz., 's Gravenhage, 1913.

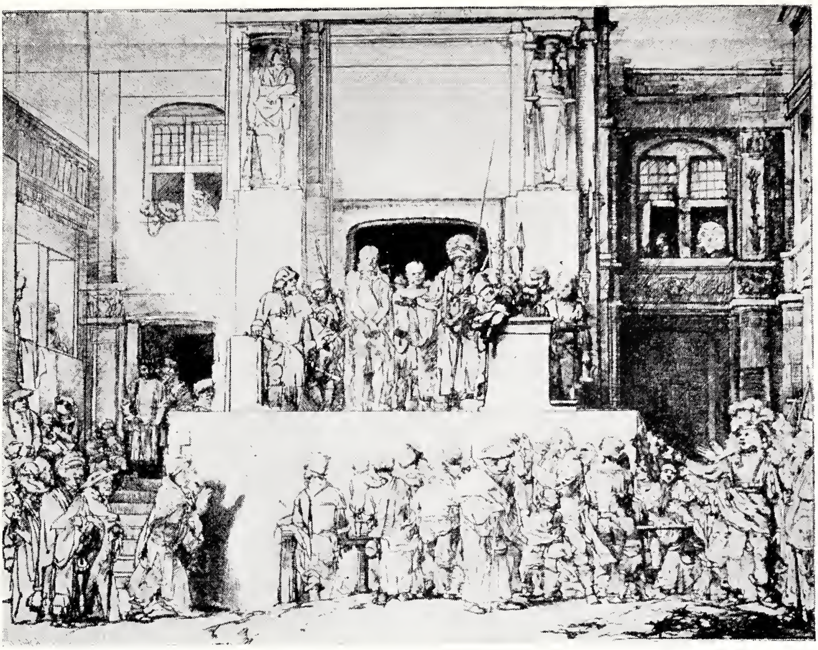
kruis draagt naar Golgotha, eigenlijk het ontwerp van een schilderij in het koninklijk museum te Brussel. De kunst om een Bijbelsch verhaal te dramatiseeren, heeft voor Rubens geen geheimen. Hij schildert gaarne het kolossale, iets dat bestemd is om grooten indruk te maken. Vele zijn de middelen die hij ter beschikking heeft om dit te bereiken; hiertoe dient hem o. a. eene drastische teekening en een onovertroffen schitterend koloriet. Tot zijne eigenaardigheden behoort, dat hij gaarne modellen van een welgedaan uiterlijk schijnt te schilderen. Antwerpsche vrouwen van zekeren omvang laat hij optreden als Bijbelsche figuren. Men zou kunnen zeggen dat hij in den grootschen trant waarin hij nu eenmaal arbeidde, het hoogste heeft bereikt.

Zijn landgenoot is Caspar de Crayer (1584—1659). Het rijksmuseum te Amsterdam bezit van zijne hand eene Aanbidding der herders, en eene Afneming van het kruis. Ook De Crayer werkt met sterke kleuren. Zijne herders zijn echte Vlaamsche boeren; Jozef een eenvoudig handwerksman; terwijl Maria niet verschilt van de aangename verschijning eener jonge Vlaamsche vrouw. Voortreffelijk zijn de genoemde personen om het Christuskind als middelpunt gerangschikt. De zwevende engeltjes in de hoogte verschaffen aan de voorstelling een idealistisch tintje.

Groot is het aantal Bijbelsche stoffen, door Rembrandt (1606—1669) behandeld [1]). Van hem geldt niet minder dan van Michel Angelo dat het niet mogelijk is hem binnen het bestek van dit boek recht te laten wedervaren. Daarvoor is zijne beteekenis te groot. Waar wij met enkele regels moeten volstaan, mogen wij ons beperken tot de volgende opmerkingen. In Rembrandt vloeien de Nederlandsche schilderscholen die aan hem vooraf gingen, samen. Het realisme der Van Eycken, hun stoute verhevenheid in het scheppen van Bijbelsche tafereelen, worden in Rembrandt teruggevonden. De figuren van Petrus en Paulus op den buitenkant van de deuren die het Laatste Oordeel van Lukas van Leyden bedekken, zouden bijna door Rembrandt geschilderd kunnen zijn. Dat hij Lukas van Leyden hoog waardeerde, blijkt genoegzaam hieruit, dat hij voor de aanzienlijke som van f 600.— een exemplaar van diens prenten kocht. Vergelijkt men Rembrandt's prent van Christus voor Pilatus, met de behandeling van dit on-

---

1) Jan Veth, *Rembrandt's leven en kunst*, Amst. [1906], fol.



Rembrandt, „Zie den Mensch". (Blz. 246).



Gov. Flinck, Izaäk zegent Jakob. Rijksmuseum. (Blz. 250).

derwerp op de prent van Lukas van Leyden, dan springt eene zekere overeenkomst in opvatting en dispositie in het oog, hoe oorspronkelijk Rembrandt altijd en in alles moge wezen. Het idealisme van Memling, en zijn vermogen om godsdienstige gewaarwordingen uit te drukken, waren in niet mindere mate het eigendom van Rembrandt. Het speelsch vernuft van Dürer, en zijne neiging om nieuwe verrassende, dikwijls grillige vormen te bedenken, kenmerken ook Rembrandt. De volmaakte schoonheid in de werken van Jan van Scorel, werd, als hij dit noodig achtte, ook door Rembrandt bereikt. Het verzachte naturalisme van Pieter Aertsen wordt ook bij hem aangetroffen. Slaat men den blik buiten de grenzen van Nederland, dan zal men bevinden, dat het werken met licht en schaduw van Del Sarto en Correggio, de fijne schildertechniek van Titiaan, in Rembrandt tot de hoogste ontwikkeling geraken.

Wat de schildertechniek aangaat, overtreft hij de schilders van alle landen en tijden. Israëls placht te zeggen, dat de taak van den schilder was, op een vlakken achtergrond eene voorstelling in de drie afmetingen van lengte, breedte en hoogte zoo juist molijk weer te geven. In dit opzicht heeft Rembrandt eene volmaaktheid bereikt zooals niemand voor of na hem. Het weergalooze voorbeeld is de zoogenaamde Nachtwacht te Amsterdam. De wijze waarop de figuren over den grond zijn verdeeld, waardoor zij als in de werkelijkheid voor en achter elkander komen te staan, is onnavolgbaar. Men kan zeggen, dat iedere moeilijkheid hier overwonnen, elke tekortkoming vermeden, elke zwakheid ter zijde gesteld is. Wat de Nachtwacht in dezen zoo bewonderenswaardig maakt, keert in vele andere, grootere en kleinere werken, in verschillende vormen terug: dat het verschil tusschen een plat vlak en eene voorstelling in drie afmetingen is opgeheven. Behalve door de fijne werking met het luchtperspectief, bereikt Rembrandt dit door een werken met licht en schaduw, zoo fijn doorvoeld als dit bij niemand valt op te merken, en waarvan zelfs de beste Italianen nog vrij ver afstaan.

Veelzijdig is Rembrandt. Hij teekent, etst, schildert. Hij teekent van alles: een portret van Saskia, dat van den predikant Anslo, een gezicht op een muur, een hooiberg bij een boerderij, ook bijbelsche tafereeltjes, zooals dat van den goeden Rentmeester. In zijne etsen behandelt hij den kreupelen Vagebond

en de Bedelaars aan de deur zoo goed als den Man met de halsketting, het portret van Clement de Jonghe, en eveneens Bijbelsche tafereelen. Onbeperkt is ook het gebied waarop hij zich als schilder beweegt: hij schildert groepen zoowel als portretten; binnenhuizen èn landschappen, allegoriën, genrestukken enz., inzonderheid Bijbelsche voorstellingen.

Vooral in de behandeling van Bijbelsche stoffen toont Rembrandt een groote geest te zijn. Hij is een onafhankelijk denker, groepeert zijne tafereelen naar eigen, oorspronkelijke, altijd geniale vinding. Nooit heeft eenig schilder den zin der Bijbelsche verhalen dieper beseft dan hij; nooit iemand beter begrepen, wat er voor den beeldenden kunstenaar van te maken was.

Roerend is zijn ets van den terugkeer van den Verloren Zoon. De teederheid waarmede de Vader den Zoon omhelst, wordt te aandoenlijker, wegens het zooveel ruwer geworden gelaat van den Zoon. De ets waarop hij Jozef zijn droomen laat vertellen, is een juweel van rangschikking; de verschillende indrukken die het verhaal op de aanwezigen maakt, zijn met rijkdom van vinding weergegeven. „David in het gebed" is, in al zijne soberheid, ongemeen van uitdrukking. De voorstellingen van Christus aan het kruis en de Kruisafneming zijn getuigen van eene verrassend nieuwe opvatting, en doen meer dan iets anders zien, hoe los Rembrandt was van de traditie. Ook de voorstelling van Abraham's offerande, waarbij Abraham het mes houdt in de linkerhand, en met de rechterhand de oogen van zijn kind bedekt, welke hand door den Engel gegrepen wordt, is geheel nieuw. De Engel der vertroosting bij Christus in Gethsémané is van eene zeldzame teederheid en intimiteit. Uitvoeriger gedaan is de Aankondiging aan de herders. Met speelsch vernuft laat Rembrandt de verheugde engeltjes een vroolijken dans uitvoeren in hemelsch licht; de indruk dien de Boodschap op iederen herder afzonderlijk maakt (verwondering, verrukking, schrik) wordt weergegeven. De schilder laat, in afwijking van de traditie, de herders niet alleen schapen, maar ook koeien hoeden; in tegenstelling met de rustige houding van het wolvee, slaan de runderen op de vlucht. De kroon spant wellicht de zoogenaamde honderdguldensprent, beter gezegd: de „Christus consolator". Dit werk is van eene geweldige lyrische kracht, daar de gewaarwordingen



Rembrandt, De honderd-guldens-prent (Christus consolator) (Blz. 248).

van alle toehoorders van Christus' prediking, samenvloeien in ééne hulde en dankbaarheid jegens den Verlosser uit alle nooden. Bont is de schare die naar hem luistert; alle leeftijden, alle standen zijn er in vertegenwoordigd. Het zijn vooral de vermoeiden en beladenen aan wie Hij rust zal geven; de lijdenden naar het lichaam of naar de ziel, die bij Hem troost ontvangen. Wie niet te voet kan komen, wordt gebracht; een jonge moeder nadert met haar kind; bejaarde ouders met een kranken zoon; zwaarbeproefden stroomen toe van alle kanten, en vangen de woorden van zijne lippen op als balsem voor hunne zielewonden. Genezing zoeken ze bij Hem, die gezonden is om de blinden ziende te maken, de dooven te doen hooren, de kreupelen te doen wandelen, en aan de armen het Evangelie te verkondigen. Haast iedere figuur afzonderlijk is een meesterstuk.

Wat de olieverf-schilderijen aangaat, de in het voorafgaande reeds opgemerkte eigenschappen van zijn werk keeren hierin in uitgewerkter vorm weder. De voorstelling van de Heilige Familie (in het museum te Kassel), van een geheel nieuwe dispositie, kan, behalve als eene schoone behandeling eener Bijbelsche stof, ook gelden als eene merkwaardige interieur-schildering, met eene ongewone lichtwerking. Van lokale kleur, of Oostersch karakter, is er niets in te bespeuren. Deze jonge vrouw vormt met haar kind en haren man die op een hoek aan den arbeid is, met de poes midden op den vloer, een gelukkig Amsterdamsch gezin, waaruit ons heerlijke harmonie en vrede tegenstralen. Ook de „oude Tobias en zijn vrouw", de blinde man bij het vuur, de vrouw aan het spinnewiel bij het raam (collectie Fred. Cook te Richmond), is, afgezien van de gemoedstemming die er uit spreekt, een ongemeen voorbeeld van interieur-schildering. Naast den „Molen" (eigendom van den markies van Lansdowne te Bowood), en het „Landschap met ruïne" (in het museum te Kassel), staan Bijbelsche tafereelen, waarin het landschap wel de hoofdzaak genoemd mag worden, zooals in den „Barmhartigen Samaritaan" (museum Czartoryski, Krakau).

Op de „Emmausgangers" komt de bovenaardsche figuur van Christus door zijne achterwaartsche houding op treffende wijze uit (collectie van Mevr. André-Jacquemart, te Parijs). Rijker en rijper is de schilderij van Simeon in den tempel (Mauritshuis, 's-Gravenhage). Prachtig is de hoofdgroep gerangschikt tegen eene

grootsche architectuur, en te midden van eene woelige, in- en uitgaande menigte. Het stuk is een dramatisch gedicht, waarvan de juichende grijze Simeon de hoofdpersoon uitmaakt. De „Prediking van Johannes den Dooper" (in het Kon. museum te Berlijn) doet in rangschikking eenigszins denken aan de Honderdguldensprent. De ruïnes van groote bouwerken op den achtergrond schijnen een offer aan den opkomenden smaak, dat de schilder had kunnen versmaden. Deze overtollige ruïnes komen ook voor op den „Christus als hovenier" (in het Buckingham-paleis te Londen). De Maria-Magdalena op dit stuk vertoont eene zeldzame vereeniging van natuurlijkheid en vroom gevoel. Door den ouden Zacharias naar buiten te doen komen, wordt het dramatische element in de Begroeting van Maria door Elizabeth (collectie van den Hertog van Westminster te Londen) zeer verhoogd. Hooger moederweelde dan die van Maria in de „Aanbidding der Herders" (Pinacotheek te Munchen), is zeker nooit geschilderd geworden. „David harpspelend voor Saul" (Mauritshuis te 's-Gravenhage), doet in de schrille tegenstelling tusschen den muzikalen jongeling, en den zooveel grooteren half krankzinnigen koning, denken aan een stuk van Shakespeare, met hevige contrasten.

Dat Rembrandt een groote geest is, treedt wellicht nergens zoo duidelijk naar voren als in zijne „Anatomische les" (Mauritshuis te 's-Gravenhage). De afschuwelijkheid van het lijk wordt geheel ter zijde gesteld door de verhevenheid van het pogen van den man der wetenschap, om de verborgenheden der natuur te onthullen en bloot te leggen voor zijne toehoorders. Wie zelf aan hooge idealen vreemd is, zal nooit het schoone van een dergelijk tafereel verstaan. Eene allegorische voorstelling: „De eendracht van het land", wordt aangetroffen in het museum Boymans te Rotterdam.

Ten slotte mogen hier van Rembrandt's jongere tijdgenooten en leerlingen slechts enkele weinigen genoemd worden. Govert Flinck (1615—1660) schilderde: Izaäk zegent Jakob (in het rijksmuseum te Amsterdam). Het kapitale stuk is grootsch van werking. De tegenstelling tusschen de edele, waardige houding van den blinden vader, en het ondeugende uiterlijk van den zoon, is sprekend, terwijl Rebekka met dubbelzinnige gelaatsuitdrukking tusschen hen in staat. Het tafereel is wellicht nooit zoo natuurlijk



Van den Eeckhout, De overspelige vrouw. Rijksmuseum. (Blz. 251).



Tintoretto, Miracolo di S. Marco. (Venetië). (Blz. 256).

en tevens zoo dramatisch voorgesteld. Meer Rembrandtiek is Gerbrand van den Eeckhout's schilderij: De overspelige vrouw (rijksmuseum te Amsterdam). De tegenstelling tusschen den overpriester in het wit, op wien alle licht valt, en Christus die in het zwart gekleed is, zou men eenigszins gezocht kunnen achten. De drie voornaamste personen der handeling worden echter op voortreffelijke wijze aangewezen, en er is éénheid in. De houding der jonge vrouw is fraai gedaan. — Op naam van Karel Fabritius(?) staat eene voorstelling van: „Herodias ontvangt het hoofd van Johannes den Dooper" (Amsterdam). De tegenstelling en de overeenkomst tusschen de wreede gratie der jeugdige Salome, en de ruwe wreedheid van den scherprechter, die het hoofd van Johannes op een schotel draagt, is treffend weergegeven. Op den voorgrond ligt het ontbloote lijk van den Boetgezant uitgestrekt. Lang geleden heeft men dit weggeschilderd, maar in onzen tijd is het weder te voorschijn gebracht. Men kan het beschouwen als een offer aan den wansmaak van het opkomende barok.

Van Someren, *Bibliographie de l'histoire de la peinture en Hollande et en Belgique*, Amst. 1882. — Bertolotti, *Artisti Belgi ed Olandesi a Roma neï secoli XVI e XVII*, Fir. 1880. — Bertolotti, *Giunte agli artisti Belgi ed olandesi*, Roma, 1885. — A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon*, Leipz., 1906—1910, 2 vols. — M. van Notten, *Rombout Verhulst, beeldhouwer ; een overzicht zijner werken*, 1624—1698, in 53 lichtdrukken, 's-Gravenhage. — R. Koechlin et J. J. Marquet de Vasselot, *La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVIe siècle*, Par. 1900, 4°. — A. Michel, *La sculpture en France sous Henri IV*, in zijne *Histoire de l'art*, Par. 1913, T. V, P. II, p. 736—756. — W. Martin, *Oude schilderkunst in Nederland, in raadhuizen, stedelijke verzamelingen, kerken, hofjes, weeshuizen*, enz., 's-Gravenh. 1913. — Max Rooses, *Geschichte der Malerschule Antwerpens*, Münch. 1881. — Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Antw. 1883. — *L'oeuvre de P. P. Rubens ; Histoire et description de ses tableaux et dessins*, par. M. Rooses, Anv. 1886—1892, 5 vols. (430 afb.). — M. Rooses, *Catalogue de l'oevre de Rubens en gravure et en photographie exposé au Musée des beaux-arts*, Anv. 1890. — *The Masterpieces of P. P. Rubens*, 60 *photographs*, Lond. 1905, 16° (*Gowans's Art Books*). — P. P. Rubens, *Des Meisters Gemälde in* 551 *Abbildungen* herausg. von A. Rosenberg, Stuttg. 1906. — G. Glück, *Jugendwerke von Rubens*, Wien, 1915 (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*). — H. Riegel, *Beiträge zur Niederländischen Kunstgeschichte*, Berl. 1882, 2 vols. — E. Michel, *Rembrandt, sa vie, son oeuvre et son temps*, Par. 1893 (343 reproductions). — E. Durant-Greville, *Mutilations et transformations des tableaux de Gardes civiques*, Nuremberg, [1898]. — *De Rembrandttentoonstelling te Amsterdam, photogravures* met tekst van C. Hofstede de Groot, Amst. 1899, pl°. — A. Bredius, *Congrès international de l'histoire de l'art*, Par. 1900. — Rembrandt, *Photogravures der tentoonstelling te Londen en Amsterdam*, met tekst van C. Hofstede de Groot, Amst. 1901, pl°. — Jan Veth, *Rembrandt's leven en kunst*, Amst. [1906], fol. — W. R. Valentiner en J. G. Veldheer, *Rembrandt Kalenderboek* van 1906, met inl. woord van C. Hofstede de Groot, Amst. 1906, fol. (m. pl.) — *The masterpieces of Rembrandt*, 60 *photographs* bij F. Hanfstängel, Lond. 1905. — *Rembrandt ; des Meisters Gemälde in* 643 *Abbildungen*, mit Einleitung von A. Rosenberg; 3e Aufl. herausg. von Valentiner, Stuttg. 1909, 4°. — F. Lugt, *Wan-*

delingen met Rembrandt in en om Amsterdam, Amst., 1915 (met afb.). — *Rembrandt Bijbel*, toegelicht door C. Hofstede de Groot, Amst. [1906—1910] (m. 183 pl.). — *Rembrandt Harmens van Rijn, Original drawings*, in phototype [Ed. by Lippmann, Bode, c. s.] Lond. Berl. 1888—1892, 4 vol., serie II, III en IV, [Ed. by Lippmann and Hofstede de Groot], The Hague 1900—1906, 4 vols., fol. — C. Hofstede de Groot, *Die Handzeichnungen Rembrandts ; Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalogs*, Haarl. 1906 (*Verhandelingen* van Teyler's Tweede Genootschap). — Rembrandt Harmensz van Rijn, *Hundert Handzeichnungen* [Haarlem, ± 1906], 4° (100 lichtdrukken). — *Rembrandt's Handzeichnungen* herausg. von K. Freise u. A., Parchim i. M. 1912—, 4° (*Rijksprentenkabinet te Amsterdam*). — 25 *Teekeningen door Rembrandt, uit de Verzameling Hofstede de Groot*, onder leiding van Teding van Berkhout, Amst. 1913, fol. — A. M. Hind, *Rembrandt's Etchings*, Lond. [1912], 2 vols. (m. 34 pl. en 333 reproductions). — — *Rembrandt-etsen uit het Prentenkabinet te Amsterdam*, uitg. onder leiding van J. Ph. van der Kellen, Gouda, [1914], I: *Bijbelsche voorstellingen.* — *Rembrandt, Avec liste complète de ses eaux-fortes*, Par. 1914 (m. 66 afb.) (*Les grands graveurs*). — C. Hofstede de Groot, *Die Urkunden über Rembrandt*, 's-Grav. 1906 (in de *Quellenstudien zur holländ. Kuntsgeschichte*). — O. Hirschmann, *Hendrik Goltzius als Maler*, Haag, 1917. — H. Lemonnier, *La peinture et la gravure en France pendant la première moitié du XVIIe siècle*, bij Michel, *Histoire de l'art*, T. VI, p. 201—. — G. Brière, *La peinture en France sous le règne de Henri IV et pendant les premières années du règne de Louis XIII*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par. 1913, T. V, P. II, p. 778—792.

HOOFDSTUK XLIII.

BAROK EN ROCOCO. HET ARKADISCHE.

Het barok in de bouwkunst kenmerkt zich voornamelijk hierdoor, dat men de regels der schilderkunst op de bouwkunst wil overbrengen. Men streeft er dus naar den toeschouwer iets voor oogen te stellen, dat een voorgrond, een middengrond, en een achtergrond heeft. Bij grootere bouwwerken tracht men dit te bereiken, door kolommen en pilasters voor de gevels te plaatsen. Aan kleinere gebouwen stelt men zich te vreden met inspringende richels. Het een zoowel als het andere ziet men aan de Drievuldigheidskerk te Munchen. De gevel wordt bekroond door een tympanon dat als het ware in stukken doorbroken is, zoodat verscheidene hoeken ontstaan.

Een mindere belangrijk voorbeeld van dezen stijl is de Franciskanerkerk te Paderborn [1]). Niet geringe overlading vertoont „der Pavillon des Zwingers", het voltooide stuk van eene nooit voltooid koninklijk slot te Dresden. De pilasterbekleeding en de gebroken tympanons zijn hier vermeerderd met beelden vol pathos en weelderige krullen. — Veel rustiger is de Vrouwekerk te Dresden, een centraal-bouw, waarin eene nieuwe oplossing is beproefd van het vraagstuk van den Protestantschen kerkbouw [1739]. De toehoorders zijn niet alleen amphitheatersgewijs om den predikstoel geplaatst, maar in de hoogte zijn ook gaanderijen voor hen aangebracht, zoodat nog een grooter aantal personen op geringen afstand van den spreker kan zitten [2]). De structuur van dit gebouw getuigt van groote architektonische bekwaamheid van den bouwmeester. Ook is het uiterlijk dezer kerk zeer behagelijk. Vooral de hooge koepel met tambour geeft er iets slanks en bevalligs aan.

Het barok in de beeldhouwkunst volgt de bouwkunst. Haar

[1]) *Baudenkmäler von Westfalen: Paderborn,* Münster i. W. T., 80.

[2]) G. Ebe, *Spät-renaissance,* Bd. II, S. 774 ff.

voornaamste zucht schijnt te zijn te verrassen, te schokken, soms te doen griezelen, zoowel te behagen als te verschrikken, in het kort gezegd verscheidene aandoeningen te gelijk, te weeg te brengen. In hare vormen vertoont zij veelal iets overdrevens, iets van bravoure, zij streeft meer naar het kunstige, dan naar ware kunst.

Tot het barok behoort het monument voor Daniël van Gheel en Jacoba Casembroot, in de Ned. Herv. Kerk te Spanbroek (1737, 1739). De doodskop en de groote zeis bovenaan hebben ten doel de gedachte aan de verschrikkingen des Doods te wekken. De bloemen evenwel en de engeltjes rondom het grafschrift verzachten dien indruk. — Een grootscher grafteeken van heer Reinout van Brederode († 1556) en zijne gemalin in de kerk te Vianen, door meester Colijn?, vertoont hetzelfde karakter. Slechts is het nog heel wat griezeliger. Men aanschouwt niet alleen de afgestorvenen in liggende houding, maar daaronder een half afgeknaagd lijk, dat door de wormen wordt opgegeten. Het is waar dat men aan de smalle einden ander beeldhouwwerk ziet; aan hoofd- en voeteneinde telkens een dubbel stel bevallige engeltjes, wier liefelijke houding moet opwegen tegen de afgrijselijkheid van de rest. — Een stukje barok is ook het liggende beeld der H. Caecilia door Stefano Maderna (1571—1636) in de kerk der H. Caecilia te Rome[1]). De pijnlijke houding der afgestorvene met het gelaat naar beneden, de handen zoowel als de voeten smartelijk tegen elkander gedruk, is wel geschikt den toeschouwer te schokken, hem op drastische wijze te herinneren, dat hij het beeld eener martelares voor zich heeft, maar de expressie is te sterk. In de tegenstelling tusschen de gracieuze jonge vrouw en haar vreeselijk lot, overweegt het laatste zeer. In den St. Sebastiaan van Puget (1622—1694) schijnt alles wilde smart. Welk een gewrongen lichaam, een rukken aan de vastgebonden armen! De middelen die de kunstenaar gebruikt om een indruk bij ons te weeg te brengen zijn al te kras. Zij gaan over de grens van den goeden smaak heen. — Een epitaaf in de Franciskaner-kerk te Paderborn uit 1683 ziet er uit als het geveltje van een huis, met kolommen, pilasters, richels en gebroken fronton in barok. — Een andere epitaaf in dezelfde kerk uit 1713 (1757) is versierd met spiraalvormige kolonnettes, een ornament dat bij de beeldhouwers van het barok uiterst ge-

[1]) G. Ebe, *Spät-renaissance*, II, S. 520.

liefd schijnt geworden te zijn. Men ontmoet het zoowel aan het altaar der Jezuïetenkerk te Paderborn, en aan den biechtstoel aldaar, als aan het altaar de Oud-Katholieke kerk te Leiden. — Nog kan hier het grafmonument genoemd worden van Filips van Hessen-Filipsthal († 1721) in de Groote Kerk te 's-Gravenhage. De weenende vrouwenfiguur is fraai gedaan; maar het overige kan moeilijk schoon genoemd worden. Daarvoor is het te plomp.

Weldra komt in Duitschland en elders de zoogenaamde „Knorperstil" op; deze bestaat in eene wandversiering, waarbij de rechte lijn op den achtergrond gedrongen wordt door grillig gebogen ornamenten. Als voorbeeld kan de zoogenaamde „muziekkamer" in het slot Sanssouci te Potsdam dienen (1745—1747) [1]. Ook in Nederland heeft deze stijl ingang gevonden. Men ziet hem aan menigen koperen boog boven den ingang van het doophek (in de Luthersche kerk te Leiden).

Het rococo vermijdt de rechte lijn zoo goed als geheel. Het omwindt alle lijsten met bevallige slingers en gekleurde bloemen. Alle stijfheid is hier in den ban gedaan. Het ideaal is: luchtigheid, vroolijkheid, gratie. Weg met den ernst! Deze rococo-stijl wordt aangetroffen in het slot Wilhelmsthal bij Kassel [2]. Zeer mooie vertrekken in denzelfden stijl ziet men in het Koninklijke slot, vroeger paleis van den vorst-bisschop te Munster in Westfalen (1767—1770).

De schilderkunst in dit tijdperk heeft nog wel eenige goede scheppingen aan te wijzen, zooals de werken van Guido Reni (1575—1642). Prachtig is inderdaad zijne Aurora in Palazzo Rospiglioso te Rome. Zijne Maria Magdalena, met de handen op den boezem, loshangende haren en naar boven gerichten blik [3], is zeer expressief, op den rand van het te veel. — Meer dan eenmaal schilderde Murillo (1618—1682) Maria met het Christuskind, steeds op meesterlijke wijze (in het Mauritshuis te 's-Gravenhage, in de National Gallery te Londen, en te Rome). Ook Murillo werkte voornamelijk in licht en bruin. Intusschen zijn zijne figuren op den rand van „de pose", zonder dien te overschrijden. — Dit kan ook nog gezegd worden van Annibale Caracci's Vrouwen bij het Graf van Jezus (1560—1609). Straks wordt evenwel elke grens

[1]) G. Ebe, *Spät-renaissance*, Bd. II, S. 768.
[2]) Ebe, Bd. II, S. 786.
[3]) *Meisterwerke der Christlichen Kunst*, Leipz. (Weber), Th. II, S. 16.

veronachtzaamd, elke matiging wordt vermeden, elke terughouding afgelegd. Het streven der kunstenaars wordt te schitteren met hunne kunstvaardigheid. De handeling wordt een spel van wilde, onbedwongen hartstochten, een tooneel van wreedheid of van aangrijpende smart. De middelen waardoor de vroegeren hun doel bereikten, zijn voor dit geslacht onvoldoende. Want zij willen roeren, tot bewondering opwekken, medesleepen. Vandaar: het zinnelijke in de figuren, het expressieve, de gewaagde standen, dikwijls zwevende gestalten, het schokkend-dramatische. Met deze „maniëristen" geraakt dan de schilderkunst, ondanks hunne technische bekwaamheid, in diep verval. Men zie het Wonder van den H. Markus, in de Akademie te Venetië, door Tintoretto (1512—1594). Boven het wildbewogen tooneel eener rechtzitting, waarbij men een heidenschen tempel met mokerslagen ziet afbreken, zweeft een figuur, hangende tusschen hemel en aarde. Met zeldzaam talent is dit geschilderd, maar het gaat over de grens van den goeden smaak. De extase der H. Katharina door Ludovico Caracci (1555—1619), in de galerij Borghese te Rome, wekt zachtere aandoeningen. Ook hier is echter een overmaat van middelen gebezigd, zooals het hart boven den boezem, en de hand daarop. Vreeselijk is het Martelaarschap van den H. Petrus dooi Domenichino (1581—1641), in de schilderijen-verzameling te Bologna. Men ziet het moordende staal opgeheven om aanstonds den keel van Petrus te doorboren, terwijl een getuige van deze bloedige misdaad vol afschuw wegdraaft. Niet vreemd aan de manier van het barok is de Nederlander Romeyn de Hooge (1645—1708). Vooral sterk is hij in het expressieve. Men beschouwe zijne schitterende illustratiën van 't „Groot waerelds Tafereel" door J. Basnage (de Historiën van het Oude en Nieuwe Testament), verschenen te Amsterdam, in fol.; bijv. het vignet, tegenover blz. 35 van Dl. I; Dagon's val, blz. 73; Davids Psalm-gezang, blz. 136. Het kan niet ontkend worden dat R. de Hooge, ofschoon dan hier en daar in uitersten vervallende, met dat al in deze Bijbel-illustratie een fraai werk heeft geleverd.

De kunst der XVIIIde eeuw wordt weldra beheerscht door de zucht naar het Arkadische of Idyllische, wat weder samenhangt met een nieuw opkomend klassicisme. Een fraaie uiting van dat Arkadische of Idyllische genre is de „Historie des Ouden en Nieuwen Testaments met Printverbeeldingen", verschenen te Amster-



Brielle. Groote kerk. Grafmonument van Philips van Almonde. 1711. (Blz. 257).



St.-Jacobskerk te 's-Gravenhage.
Graftombe van Hessen-Philipsthal. (Blz. 255).

dam, bij P. Mortier, in 1700 (2 dln. fol.) Gewezen worde slechts op de prent bij Genes. XLI: „Jozef legt Farao's droomen uit", en die bij Genes. XXIX: „Jakob wentelt den steen van den put en krijgt Rachel". Van het nieuwe klassicisme van het einde der XVIIIde en het begin der XIXde eeuw getuigen nog eenige onschoone gebouwen, die er, meestal slechts aan den voorgevel, uitzien als Grieksche tempels, en verder grafteekenen (van Almonde te Brielle; van Hugo de Groot in de Nieuwe kerk te Delft, 1781; van de familie Meermans in de Pieterskerk te Leiden; van Johannes van Huybert te Burgh op Schouwen, 1751).

G. Ebe, *Spätrenaissance*, Berlin, 1886, 2 Bde. — M. Reymond, *L'architecture italienne du XVIIe siècle*, bij Michel, *Histoire de l'art*, Par., T. VI, p. 7—72. — Dohme, *Barock und Rococo Architectur*, Berl. 1884—1891. — Gurlitt, *Geschichte des Barockstils in Italien*, Stuttg. 1887. — H. Wölfflin, *Renaissance und Barock ; Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Münch. 1908. — Corrado Ricci, *Architecture baroque en Italie*, Par. 1912. — Schmarsow, *Barock und Rococo*, Leipz. 1897. — L. Serbat, *L'architecture gothique des Jésuites au XVIIe siècle* in het *Bulletin monumental*, 1902, 1903. — Bourde de la Rogerie, *Un recueil de plans d'édifices construits par des architectes de la Compagnie de Jésus*, in de *Réunion des sociétés des Beaux arts des départements*, 1904. — Weibel, *Jesuitismus und Barock-sculptur in Rom*, Strassb. 1909. — Enrico Moncioni, *Barocchismo*, Milano, 1905. — H. Willich, *Die Kirchenbauten des Giacomo Barozzi da Vignola ; Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Barockstils*, Münch., 1905. — E. Pollak, *Bernini*, Stuttg. 1909. — M. Reymond, *Le Bernin*, Par. 1911. — Escher, *Barock und Klassizismus*, Leipz. 1910. — W. Pinder, *Deutscher Barock ; die grossen Baumeister des 18. Jahrh.*, Düsseld. [1912], 4°. (*Die blauen Bücher*). — F. Gysi, *Zur Entwicklung der kirchlichen Architektur in der deutschen Schweiz im 17. und 18. Jahrhundert*, Zürich, 1913. — A. E. Brinckmann, *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berl. 1915, T. I. — Martin Schaw Briggs, *Baroque architecture*, Lond. 1913. — A. Michel, *La sculpture italienne au temps de cavalier Bernin*, in zijne *Histoire de l'art*, T. VI, p. 121—160. — E. Molinier, *Benvenuto Cellini*, Par. 1899, 4°. — Eugène Plon, *Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur*, Par. 1883. — Bonnafé, *Benvenuto Cellini*, in de *'Etudes sur l'art et la curiosité*, Par. 1903. — Romain Rolland, *La décadence de la peinture italienne*, in de *Revue de Paris*, 1896, Janv. — L. Courajod, *Leçons professées à l''Ecole du Louvre*, T. III, *Origines de l'art moderne*, Par. 1903. — *Baudenkmäler von Westfalen, Kreis Paderborn*, Münst. i. W., 1899. — P. Gelis-Didot, *La peinture décorative en France du XVIe au XVIIIe siècles*, Par., s. a., fol. (met platen). — A. Philippi, *Die Kunst der Nachblühte in Italien und Spanien*, Leipz. 1900 (m. 152 afb.). (*Kunstgeschichtlichte Einzeldarstellungen*). — Schmerber, *Die Italienische Malerei im 17. Jahrhundert*, Strassb. 1906. — A. Pératé, *La peinture italienne au XVIIe siècle*, bij Michel, *Histoire de l'art*, T. VI, p. 73—120. — M. von Boehm, *Guido Reni*, Bielefeld, 1910. — M. B. Cossio, *El Greco*, Madrid, 1908, 2 vols. — G. Rouchès, *Les Carrache*, Par. 1913. — *Meisterwerke der Christlichen Kunst*, Leipz. (Weber), o. J., Samml. II. — H. Thode, *Tintoretto*, Bielefeld, 1901. — Evelyn March Philippo, *Tintoretto*, Lond. 1911. — Luigi Serra, *Il Domenichino*, Roma, 1909.

ALPHABETISCH REGISTER.

ALPHABETISCH REGISTER.

(Namen van zaken zijn gespatiëerd gedrukt. Vg. ná een blz.-nummer beteekent één blz. méér; vgg. twee bladzijden, aldus: 40 vgg. is: 40, 41, 42. Wanneer na den naam van een kerk meer dan één blz. wordt genoemd, behoeft dit niet altijd betrekking te hebben op het kerkgebouw zelf, maar kan het eene aanwijzing zijn van die kerk als vindplaats van afzonderlijke kunstwerken, zooals orgels, kansels, altaren, enz. Een * verwijst naar de aanteek. onder aan de blz. Pl. beteekent: plaat).